Искусство КИНО

8 1974

Поздравляем

с 80-летием
Тамарина Бориса Петровича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, одого из старейших работников кинематографии и телевидения, снимавшегося с 1915 года во многих фильмах, среди которых «Пунин и Бабурин», «Коллежский регистратор», «Декабристы», «Поэт и царь», «Капитанская дочка» (1928), «Кавказский пленник», «В город входить нельзя», «Заключенные», «Враги» (1938)

с 70-летием
Журавлева
Василия Николаевича,
народного артиста Кабардино-Балкарской АССР, режиссера, поставившего фильмы «Космический рейс», «Граница на замке», «Гибель «Орла», «Пятнадцатилетний капитан», «Мальчик с окраины», «Лавина с гор», «Черный бизнес», «В небе только девушки», «Морской характер» и другие

с 60-летием
Турылева Георгия Михайловича,
заслуженного художника РСФСР участвовавшего в создании картин «Робинзон Крузо», «Кубанские казаки», «Шведская спичка», «На подмостках сцены», «Битва в пути», «Тишина», «Казнены на рассвете», «Твой современник», «Любовь Серафима Фролова», «Свой» и других

Искусство кино

8/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згурпди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Лисица И. Д.
Технический редактор
Зайцева Е. А.
Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —

И. Нинидзе—Маро и М. Канкава—Тамро в фильме «Мелодии Верийского квартала» (режиссер Г. Шенгелая, «Грузия-фильм», 1974)

Содержание

1 — Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям III Международного кинофестиваля в г. Ташкенте

Проблемы века — проблемы художника

2 — Мринал Сен, Омар Хлифи, Кадзуо Ямада, Лоретта Паукер, Сусана Досамантес, Шухрат Аббасов — Самое яркое впечатление

Современность и экран

6 — Поиск на главном направлении
30 — О. Кучкина — Воспитание чувств

Новые фильмы

45 — А. Нилин — Магнетизм инерции
50 — О. Ульянова — Укрупняя характер
56 — Н. Игнатьева — «Красив утренний ветер...»
61 — Ст. Рассадин — Жора с вывихом, или Жестокость пустоты

Интервью между съемками

69 — Р. Плятт — Радиопьеса на экране
70 — Б. Кимягаров — Важнее жизни
71 — И. Купченко — Век нынешний и век минувший
72 — О. Янковский — Год надежд
72 — В. Гаузнер — Фильм о врачах

Из творческого опыта

73 — Кинокамера вглядывается в жизнь
74 — А. Головня — Разнообразие направлений
82 — Марина Голдовская — Параметры поисков

Портреты

93 — О. Суркова — Постижение главного

Клуб молодых

107 — Н. Белохвостикова, Н. Еременко — Кто напишет твою биографию?

Наши юбиляры

115 — Г. Рошаль — Один из зачинателей...

Издано о кинематографе

118 — Н. Туманова — Революцией призванные
122 — В. Фуртичев — Увлеченность пропагандиста

Памяти товарища

127 — И. Прут — Оператор, педагог, режиссер

За рубежом

128 — Мечислав Войтчак — Под знаменем пролетарского интернационализма
137 — Кинематография ПНР — прошлое и настоящее
141 — В. Головской — Он выбрал социализм
146 — С. Торопцев — Ниспровергатели кинематографии китайского народа
156 — Ю. Комов — Нью-Йорк. Зима
163 — Статья главного редактора польского журнала «Экран»

Сценарий

165 — Е. Григорьев — Романс о влюбленных
189 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Greeting of the Secretary General of the Central Committee of CPSU L. I. Brezhnev to the participants and guests of the IIIrd International Film Festival in Tashkent (page 1).

Problems of the Time—Problems of the Artist

Mrinal Sen, Omar Khlifi, Kazuo Yamada, Loretta Pauker, Susana Dosamantes, Shukhrat Abbasov — The Most Memorable Impression (page 2). Participants of the Tashkent festival speak out their impressions of the festival and the greeting by L. I. Brezhnev.

The Time and the Screen

The Search in the Main Direction (page 6). Discussion of the film «Our Home Is Here» (Lenfilm) that had taken place in the editorial office of «IK».

Olga Kuchkina — Sentimental Education (page 30). Analysis of some recent films devoted to the ethical problems.

New Films

Alexander Nilin — The Power of Inertia (page 45). Review of the documentary periodical «The Soviet Sport» (Central Documentary Films Studios) for 1973.

Olga Ulyanova — Larger than Life (page 50). Review of the film «Vanyushin's Children» (Mosfilm, 1973).

Nina Ignatyeva — «Beautiful Is the Morning Wind...» (page 56). Review of the film «Blow, Breeze» (Riga Film Studios, 1973).

Stanislav Rassadin — Zhora with a Kink, or The Cruelty of Void (page 61). Review of the films «Mother—in—Law» (Belarusfilm, 1973) and «Have You Ever Loved?» (Lenfilm, 1973).

Interview at the Shooting Site

Rostislav Plyatt — Radio Play at the Screen (page 69). About the shooting of the film «The Crash» after the play by F. Dürrenmatt.

Boris Kimyagarov — More Important than Life (page 70). About the shooting of the film «The Poem of Cotton».

Irina Kupchenko — Age Present and Age Past (page 71). About the shooting of the films «The Song about the Loving Ones» and «The Star of the Enchanting Happiness».

Oleg Yankovsky — The Year of Hopes (page 72). About the shooting of the films «Under the Stone Sky», «The Star of the Enchanting Happiness», and «The White Day».

Viktor Gauzner — Film About Doctors (page 72).

From the Artistic Experience

The Camera Looks at the Life. (page 73).

Anatoly Golovnya — The Diversity of Directions (page 74). Prominent director of photography, V. Pudovkin's collaborator writes about the visual quality of the recent films.

Marina Goldovskaya — Parameters of the Search (page 82). Analysis of the tendencies in the photograpry of the seventies.

Profiles

Olga Surkova — Understanding the Fundamentals (page 93). About the actor Anatoly Solonitsyn.

Club of the Young

Natalya Belokhvostikova, Nikolai Eremenko — Who Will Write Your Biography? (page 107). VGIK graduates, former students of S. Gerasimov, about the growth of a young actor.

Jubilee

Grigory Roshal — One of the Progenitors (page 115). About one of the oldest Soviet cinéastes Abram Room who met his 80th anniversary recently.

Published on Cinema

Nina Tumanova — Mobilised by the Revolution (page 118). Review of the book: Al. Romanov. Unfading Screen. «Iskusstvo», M., 1973.

Vitaly Furtichev — Enthusiasm of a Propagandist (page 122). Review of the books: I. Vaisfeld. That Was the Beginning of the Soviet Cinema. BPSK, 1972, and. I Vaisfeld. About Contemporary Cinema. BPSK, 1973.

In Memoriam

Iosif Prut — Director of Photography, Teacher, Director (page 127). Obituary of Boris Volchek.

Abroad

Mechislav Vojtczak — Under the Banner of the Proletarian Internationalism (page 128). Deputy minister of culture and art of Poland about the creative efforts of Polish cinéastes.

Polish Cinema — Past and Present (page 137). Informative materials.

Valery Golovskoi — He Has Chosen Socialism (page 141). Review of the film «The Dark River» (Poland).

Sergei Toroptsev — Overthrowers of the Chinese People's Cinema (page 146). About the identity of Maoist and Taiwanese concepts of Chinese cinema.

Yury Komov — New York. Winter (page 156). Impressions of films and life in New York.

The Article of the Editor of Polish Magazine «Ekran» (page 163). Rendering of the article by Benedikt Nosal («Ekran», N12, 1974).

Script

Evgeny Grigoryev — The Song about the Loving Ones (page 165).

Filmography (page 189).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 20/V — 1974 г. А10165. Подписано к печати 16/VII-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 250 экз. Заказ 3134. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Участникам и гостям III Международного кинофестиваля в г. Ташкенте

Сердечно приветствую участников и гостей III Международного кинофестиваля в Ташкенте.

У нас в стране с глубоким удовлетворением отмечают, что ташкентские кинофестивали становятся традиционными смотрами творческих достижений кинематографистов развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки. Новая встреча в этом году, показ фильмов, совместное обсуждение актуальных проблем развития киноискусства, несомненно, послужат обмену творческим опытом, объединению и сплочению сил прогрессивных кинематографистов.

Широкая популярность кинематографа, его большое воздействие на умы и сердца миллионов людей делают кино влиятельной силой общественного развития. Важно, чтобы эта сила использовалась в интересах человечества. В современных условиях, когда принципы мирного сосуществования все глубже входят в практику международных отношений, кино может особенно много сделать для роста взаимопонимания и сотрудничества народов, для утверждения идей мира, гуманизма и социального прогресса.

Ваш фестиваль проходит на земле Советского Узбекистана, празднующего в этом году свое 50-летие. Его история, как и история всех советских республик,— убедительное свидетельство торжества ленинской национальной политики.

Советский народ, Коммунистическая партия Советского Союза глубоко заинтересованы в дружеских отношениях и всестороннем сотрудничестве с народами Азии, Африки и Латинской Америки.

Позвольте выразить уверенность, что Международный кинофестиваль, открывающийся сегодня в Ташкенте, послужит дальнейшему развитию этой дружбы и сотрудничества, будет содействовать прогрессу киноискусства, борющегося за социальное и национальное освобождение, за процветание и счастье народов.

От души желаю всем участникам III кинофестиваля в Ташкенте больших творческих успехов.

Л. БРЕЖНЕВ

Самое яркое впечатление

Приветствие Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям III Международного кинофестиваля стран Азии и Африки было с огромным вниманием выслушано кинематографистами 66 стран, собравшимися в ташкентском Дворце искусств, и произвело на них волнующее, глубокое впечатление. Важные мысли о роли кинематографа в современном мире, высказанные Генеральным секретарем ЦК КПСС, исключительно дружественный тон его послания встретили горячий отклик и поддержку среди участников и гостей III Международного кинофестиваля в Ташкенте, проходившего под традиционным девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!». По общему признанию, приветствие Л. И. Брежнева решающим образом определило атмосферу киносмотра в Ташкенте, ставшего впечатляющим праздником прогрессивного киноискусства.

Ниже мы печатаем некоторые из откликов участников III Международного кинофестиваля в Ташкенте на приветствие Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза.

Мринал Сен,
режиссер (Индия)

Мысленно обращаясь вновь к содержанию приветствия, я хочу сказать читателям журнала «Искусство кино» следующее: для выполнения высокой миссии кинематографии, о которой говорит Леонид Брежнев, для воплощения благородных идей, вдохновляющих передовое искусство, мы должны с большей ответственностью относиться к своему творчеству, трезво смотреть в лицо действительности.

Мне нравится девиз Ташкентского фестиваля: «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», и я хочу подчеркнуть, что каждый честный художник не может не принять его пафос и смысл сердцем и разумом. В развивающихся странах Азии, Африки и Латинской Америки, наряду с фильмами, честно и полно анализирующими действительность, создаются картины коммерческие, рассчитанные на дешевый успех и недопустимо упрощающие реальность. А Ташкентский фестиваль — это форум прогрессивного кино, встреча единомышленников.

Все возможности, которые дает мне в руки кинематограф, я стараюсь использовать для того, чтобы выразить на экране характерные черты времени, важные приметы действительности. Ведь для того, чтобы активно влиять на общество, необходимо глубоко анализировать реальность, раскрывать точную перспективу явлений — с тем чтобы зритель, которого я представляю себе прежде всего как социальную личность, быстрее нашел верный путь для разрешения трудных вопросов, поставленных перед ним жизненной практикой, современностью. При этом реальность, появляющуюся в наших фильмах, нужно рассматривать в политическом аспекте. Только при этом условии мы можем создавать искусство, помогающее людям в разных странах отстаивать свободу.

Омар Хлифи,
режиссер (Тунис)

С чувством глубокого удовлетворения я воспринял приветствие III Международному кинофестивалю в Ташкенте товарища Леонида Брежнева. Исключительно дружеские и ободряющие слова этого приветствия адресованы не только гостям и участникам фестиваля, но и всем кинематографистам Азии, Африки и других континентов, которые участвуют в борьбе киноискусства за мир и социальный прогресс. Мысли, высказанные главой Коммунистической партии Советского Союза, определяют главное направление развития прогрессивного кинематографа и вдохновляют нас на новые успехи; мы находим в этом послании отражение наших собственных устремлений и идеалов, которые так ярко воплощает Ташкентский фестиваль.

Именно поэтому приветствие Леонида

Брежнева встретило горячий отклик среди участников и гостей фестиваля, в чем я мог убедиться, беседуя с членами многих делегаций.

Ташкентский киносмотр необычайно важен для кинематографистов, работающих в развивающихся странах. Ведь еще до сих пор сами африканцы зачастую лишены возможности посмотреть фильмы, сделанные их соотечественниками и рассказывающие о жизненно важных для стран Африки проблемах. Основная причина такого положения заключается в засилии иностранных фирм, пытающихся сохранить монопольные позиции в кинопрокате наших стран. А в Ташкенте мы имеем редкую возможность познакомиться с самыми последними достижениями молодого прогрессивного кино многих государств, недавно вставших на путь независимого национального развития. Я всегда стараюсь участвовать в Московских и Ташкентских фестивалях и сейчас хочу воспользоваться случаем, чтобы сказать: возможность продолжать работу есть у меня, в частности, потому, что Советский Союз приобретает мои картины и показывает их в вашей стране.

Для меня ташкентский киносмотр — это школа прогрессивного киноискусства, школа социального кино.

Мне хочется закончить свое выступление такими словами: да здравствует дружба между народами Африки и Советского Союза!

Кадзуо Ямада,
критик (Япония)

Идеи, которые содержатся в приветствии Генерального секретаря Леонида Брежнева Ташкентскому фестивалю, представляются мне необычайно важными, и я обратил особое внимание на то место, где подчеркнуто, сколь серьезной силой является кинематограф в деле утверждения принципов гуманизма и социального прогресса, в деле упрочения мира и взаимопонимания между народами.

Мне посчастливилось участвовать во всех кинофестивалях стран Азии и Африки, проходивших в этом прекрасном городе, столице Советского Узбекистана, и я вижу, как год от года растут авторитет и представительность ташкентского киносмотра. В этом году мы стали свидетелями расширения масштабов фестиваля в результате более активного участия в его работе делегатов из стран Латинской Америки, показавших здесь свои интересные фильмы. Встречи латиноамериканских кинематографистов со своими коллегами из Азии и Африки несомненно являются полезными для всех нас и должны оказать благотворное влияние на развитие прогрессивного киноискусства трех континентов.

Нам, кинематографистам Японии, Ташкентский фестиваль дает не только исключительную возможность больше узнать о творчестве наших друзей в афро-азиатских и латиноамериканских странах, наладить и углубить дружеские отношения с ними, но также — познакомиться с впечатляющими достижениями народов Советского Союза.

Мне хочется отметить атмосферу солидарности и интернационализма, которая характеризует Ташкентский фестиваль, о чем ярко свидетельствует выражение поддержки чилийскому народу, проявившееся и в выступлениях делегатов и в фильмах, показанных на фестивальных экранах.

Для показа в Ташкенте мы отобрали несколько фильмов, которые, как мне думается, очень точно соответствуют девизу «За мир, социальный прогресс и свободу народов!». Идеи этого лозунга будут и дальше вдохновлять нас на создание произведений, отвечающих передовому курсу современности.

Лоретта Паукер,
актриса (США)

В моей памяти живы впечатления о визите Леонида Ильича Брежнева в Соединенные Штаты. Простые люди Америки стали в те дни счастливыми свидетелями реальных шагов, предпринятых для установления прочного мира на нашей планете, для налаживания добрососедских отношений между двумя вели-

кими державами, которые вносят свой вклад в дело углубления взаимопонимания и укрепления дружбы народов. Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС участникам и гостям III Международного кинофестиваля в Ташкенте является для меня новым подтверждением замечательной настойчивости, с какой Леонид Ильич Брежнев стремится к тому, чтобы отношения между народами и государствами строились на основе взаимного уважения, взаимопонимания и сотрудничества.

Атмосфера фестиваля и большинство представленных здесь фильмов отвечают замечательному девизу ташкентского киносмотра, и для меня как для участника двух последних фестивалей в Ташкенте совершенно очевидно, что авторитет этого кинофорума возрастает: растет количество стран-участниц, на фестивальных экранах можно увидеть больше картин, чем раньше. Особенно сильное впечатление произвел на меня тот факт, что на этом фестивале было уделено большое внимание кинематографу стран Латинской Америки, так горячо и страстно выражена поддержка борющемуся народу Чили.

Я рада была видеть в Ташкенте моих коллег-кинематографистов из Демократической Республики Вьетнам и Республики Южный Вьетнам. Мне хочется сказать вьетнамским друзьям, что очень многие люди в моей стране были вместе с ними в годы войны и сегодня приветствуют их успехи в строительстве мирной жизни.

С помощью такой могучей силы, как кино, можно многое сделать в поисках путей, на которых человечество добьется лучшей и справедливой жизни. Это относится не только к странам Африки, Азии и Латинской Америки. У нас, в США, мы хотим развивать кинематограф, поддерживающий прогрессивные силы, выступающие против войны, социальной несправедливости, расизма, сегрегации.

Я надеюсь, что мне удастся организовать в Соединенных Штатах просмотр нескольких фильмов из Советского Союза, снятых в среднеазиатских республиках.

Сусана Досамантес,
актриса (Мексика)

Приветствие Генерального секретаря Леонида Брежнева участникам и гостям III Международного кинофестиваля в Ташкенте содержит глубокие мысли о роли кино в современном мире, волнующие кинематографистов всех континентов. Атмосфера фестиваля, фильмы, на нем представленные, встречи, дискуссии, свидетелями и участниками которых мы здесь являемся,— все подтверждает справедливость слов, с которыми обратился к нам Леонид Брежнев в день открытия ташкентского киносмотра. Мы вновь убедились, насколько большое значение придают киноискусству в вашей стране.

Фестиваль в Ташкенте — большое событие для всех, кто искренне заинтересован в развитии киноискусства, утверждающего идеи гуманизма и социальной справедливости. Радостно сознавать, что он привлек к себе столь большое внимание и собрал представителей стольких стран. Мы получили здесь возможность встретиться с нашими друзьями из Азии и Африки, посмотреть их фильмы, и нам доставляет особое удовлетворение тот факт, что на экране Дворца искусств был показан наш фильм — «Встречи одинокого человека» режиссера Серхио Ольховича, тепло принятый зрителями.

Но, пожалуй, самым важным для нас, кинематографистов латиноамериканского континента, является перспектива расширения географических границ ташкентского форума; следующий фестиваль в Ташкенте будет, по всей вероятности, уже и н а ш и м фестивалем в полном смысле слова, поскольку страны Латинской Америки станут его официальными участниками. Думаю, что правительство Мексики проявит заинтересованность в этом вопросе.

Что же касается нас, деятелей киноискусства, то я уверена в благотворном влиянии ташкентского киносмотра на развитие нашего кино, поскольку его идеи реально вдохновляют нас на создание хороших и нужных людям фильмов.

Шухрат Аббасов,
режиссер (СССР)

В приветствии Леонида Ильича Брежнева III Международному кинофестивалю в Ташкенте я вижу новое подтверждение большой заботы Коммунистической партии и нашего правительства о развитии киноискусства, которую мы, художники Страны Советов, ощущаем постоянно. Здесь, в Ташкенте, где собрались кинематографисты многих стран и континентов, глубокие мысли Генерального секретаря ЦК КПСС о значении кино, о его роли в борьбе за мир, гуманизм, свободу и социальный прогресс народов произвели особенно яркое впечатление. В зале Дворца искусств делегаты и гости фестиваля встретили послание Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза бурными аплодисментами, и в дни фестиваля я не раз имел случай убедиться, беседуя со своими друзьями и коллегами из разных стран, в том, насколько близко к сердцу они его приняли.

Ташкентский форум вновь продемонстрировал жизненную силу искусства, воплощающего передовые идеалы эпохи. Вдумываясь в строки приветствия товарища Л. И. Брежнева, вспоминая фильмы и встречи фестиваля, мы с новой ясностью осознаем высокое предназначение и ответственность кинематографа перед современностью. Хочется создавать фильмы, необходимые людям. Хочется поднимать темы, которые волнуют не только тебя лично, но и — целые народы. Идеи мира, гуманизма, общее прогрессивное направление мирового развития — все это должно найти отражение в нашем творчестве. Средствами своего искусства мы должны раскрывать сущность внешней и внутренней политики нашей партии и государства, рассказывать о той помощи, которую оказывает Советский Союз развивающимся и борющимся странам Африки, Азии и Латинской Америки, руководствуясь своим интернациональным долгом.

Слова приветствия Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС Ташкентскому фестивалю прозвучали с такой убедительностью потому, что мы чувствуем за ними огромный напряженный труд нашей партии, ее Политбюро и лично Леонида Ильича Брежнева в их стремлении сделать необратимым начавшийся процесс разрядки международной напряженности. Государственная мудрость, неутомимая энергия, способность находить в самой сложной международной ситуации пути для оздоровления политического климата планеты — вот что примечательно для всей деятельности товарища Леонида Ильича Брежнева.

Обсуждая приветствие товарища Л. И. Брежнева, участники Ташкентского фестиваля видели в нем закономерное продолжение политики Советского государства, направленной на укрепление мира и взаимопонимания между государствами с разным общественным строем. Успех ташкентского форума, атмосфера дружбы и сотрудничества, сложившаяся на этом фестивале, служат надежным залогом полного торжества идей, выраженных в нашем благородном лозунге «За мир, социальный прогресс и свободу народов!».

Поиск на главном направлении

Дискуссия в редакции о фильме «Здесь наш дом»

В последнее время наше киноискусство все чаще обращается к генеральным, решающим проблемам, стоящим перед советским обществом, к глубинным процессам и явлениям эпохи — эпохи развитого социализма и научно-технической революции.

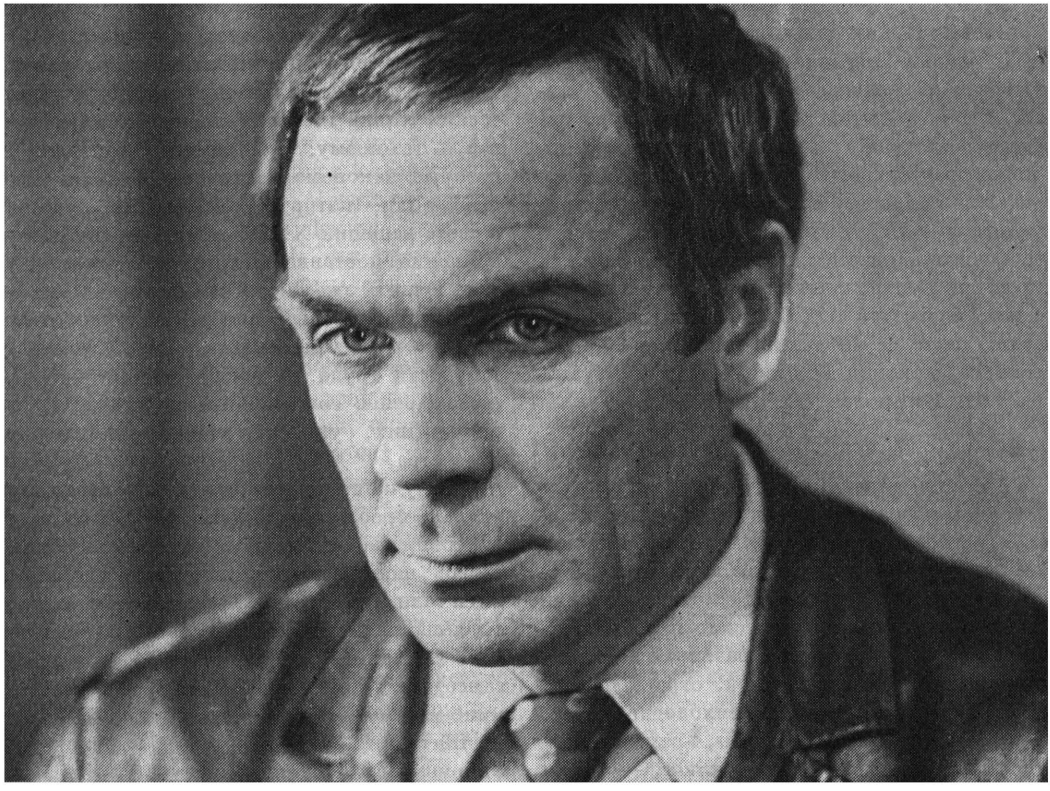
Очевидных успехов на этом, несомненно, главном направлении, правда, покуда еще не так много, как нам хотелось бы, но важность самой тенденции, думается, не вызывает сомнения. Тем более что трудная и сложная работа по художественному освоению новых тематических пластов современности ведется широким фронтом — и на центральных и на многих республиканских студиях, в нее включаются многие известные мастера экрана.

Значит, у зрителя есть основания ждать новых удачных картин на этом тематическом плацдарме. Ждать новых встреч на экране с впечатляющими образами современников — полнокровными и убедительными.

Нет сомнения, что в повороте нашего кино к животрепещущим вопросам жизни огромную роль сыграл декабрьский (1973) Пленум Центрального Комитета партии, который поставил в порядок дня задачи гигантского, поистине исторического значения. Отмечая, что мы с законной гордостью подводим итоги проделанной работы и воздаем должное великим делам и свершениям народа, товарищ Л. И. Брежнев в своей речи на Пленуме указал, как отмечалось в газете «Правда», на необходимость дальнейшего улучшения руководства хозяйством на научной основе. У нас существуют в экономике проблемы, которые справедливо названы проблемами роста. Существуют и недостатки, и их надо тоже ясно видеть, чтобы выработать меры, которые позволят еще успешнее продвигаться вперед.

На XXIV съезде партии говорилось, что советская экономика вступила в такой этап своего развития, когда на первый план выдвигаются некоторые новые задачи — поворот к качественным факторам, повышение эффективности народного хозяйства, ускорение технического прогресса и другие. Мы, несомненно, продвинулись вперед в этих направлениях, добились немалых успехов. Однако поворот к решению новых задач нередко затрудняется силой инерции, недостаточной гибкостью хозяйственного механизма. Следует совершенствовать механизм руководства экономикой на основе решений съезда и накопленного опыта. Речь идет о единой, цельной системе мер, направленных на повышение эффективности управления и планирования, на улучшение всего хозяйственного механизма. Задача состоит в том, чтобы экономические условия делали бы для каждого труженика и каждого коллектива выгодным то, что выгодно государству: брать напряженный план, использовать все резервы, выпускать нужную стране продукцию, экономить сырье и материалы, повышать производительность труда; отражать в духовном опыте героев фильмов, в нравственном мире наших современников, как достигается на практике решение проблем, о которых говорилось на декабрьском (1973) Пленуме ЦК КПСС, причем показывать происходящие социально-экономические процессы во всей их сложности и глубине, вторгаться в жизнь, создавая полнокровные образы героев нашего времени — это высокая миссия искусства социалистического реализма.

Поэтому каждый фильм, авторы которого стремятся внести свою лепту в освоение этой тематической сферы, вправе претендовать на



«Здесь наш дом». Чешков — В. Заманский

внимательное, доброжелательное отношение критики. Долг критики — не отмахиваться от таких картин, даже если они страдают очевидными слабостями, и не славословить авторов — режиссеров и сценаристов — за одни лишь добрые намерения, а анализировать сделанное ими серьезно и вдумчиво, бережно поддерживая все ценное, деловито критикуя ошибки и обязательно поверяя явления искусства опытом жизни.

Именно такого подхода заслуживает и картина Виктора Соколова «Здесь наш дом», снятая на студии «Ленфильм». Хотя она сделана по мотивам широко известной пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны», фильм — произведение самостоятельное. Его авторы попытались дать свое собственное прочтение как сюжета, так и образа главного героя — Алексея Чешкова.

Чешков — социальный тип современного промышленного руководителя, связанные с ним жизненные коллизии уходят корнями в процессы и тенденции, от которых в большой мере зависит социальное и экономическое развитие нашего общества. С другой стороны, от Чешкова тянется множество нитей в искусство, индуцируя в нем новые конфликты, ситуации, человеческие характеры.

Вот почему к разговору о картине «Здесь наш дом» редакция привлекла литераторов, критиков и тех, кто руководит производством,

трудится у станков, работает в научно-исследовательских институтах. В разговоре о фильме приняли участие директор Московского завода автоматических линий имени 50-летия СССР В. Ермаков, начальник литейного цеха ленинградского Станкостроительного объединения им. Свердлова С. Кравцов, токарь завода «Красный пролетарий» А. Рыбаков, сборщик завода им. Орджоникидзе Ю. Сохацкий, заместитель директора Центрального экономико-математического института АН СССР доктор экономических наук С. Шаталин, писатель М. Колесников, критики И. Вайсфельд, Ф. Кузнецов, Ю. Богомолов, В. Ишимов.

●

Участники редакционного «круглого стола» отнеслись к фильму «Здесь наш дом» с интересом, требовательно и серьезно, в большинстве выступлений подчеркивалось, что в фильме затрагиваются важные и сложные явления жизни, социально-экономические преобразования, которые определяются развивающейся научно-технической революцией, отражают связанные с нею изменения в психологии людей.

— Фильм «Здесь наш дом»,—отметил, например, писатель **М. Колесников,** — фильм об управлении производством. Это главная проблема, которая в век научно-технического прогресса приобрела особое значение. Хотелось бы напомнить высказывание А. Н. Косыгина в его речи на XVI Минской областной партийной конференции: «Наш рабочий зачастую сделает лучше и больше, и быстрее, чем американский. Его почасовая выработка не только не уступит, а во многих случаях превзойдет выработку американца. Но когда берется в целом данное хозяйство, а тем более целая отрасль, то производительность труда у нас получается значительно ниже американской. И это зависит не от рабочего, а от тех, кому поручены организация труда и управление производством». В этих словах предельно точно выражено значение, которое приобретает проблема управления в переживаемый нами период. Вот почему пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» сразу же привлекла внимание общественности, вот почему появился и фильм «Здесь наш дом».

— В чем был главный замысел авторов картины? — сказал директор завода автоматических линий имени 50-летия СССР **В. Ермаков.**— По-моему, они хотели раскрыть некоторые закономерности научно-технической революции, которую необходимо проводить в свете решений XXIV съезда партии для выполнения поставленных им грандиозных задач. Решить эти задачи можно только за счет дальнейшего повышения эффективности производства и ускоренного роста производительности труда. В центре фильма — борьба за внедрение современных технических, экономических, управленческих рычагов производства.

Не случайно поэтому в картине много места уделено проблемам коллектива, руководителя, его роли на заводе и в цехе. Тема фильма «Здесь наш дом» остроактуальна, и потому создатели его брали на себя большую ответственность перед многочисленным зрителем.

— Ситуация сегодня такова,— подчеркнул заместитель директора Центрального экономико-математического института АН СССР **С. Шаталин,**— что проблемы, выдвинутые в фильме,— это животрепещущие проблемы жизни, от решения их зависит дальнейшее развитие нашего общества.

О важности, актуальности тематики фильма говорили также Ф. Кузнецов, Ю. Сохацкий, Ю. Богомолов. Здесь у участников обсуждения разногласий не было. Но когда ораторы приступали к анализу в о п л о щ е н и я в картине первостепенных проблем времени, к анализу образа главного героя фильма — Алексея Чешкова, мнения начинали заметно расходиться.

●

Самую непримиримую позицию занял **М. Колесников.** Он отнесся отрицательно не только к фильму в целом, не только к кинообразу Чешкова, но, по сути, и к «первоисточнику» картины — пьесе И. Дворецкого, и к самому т и п у Чешкова-руководителя. Отметив, что кардинальная проблема филь-

ма — личность и коллектив в условиях НТР, вернее — руководитель и коллектив, подчеркнув ту истину, что без руководителя нет коллектива и невозможна продуктивная деятельность людей, занятых в производстве, что развитие руководителя и коллектива — единый процесс, М. Колесников сказал:

— Но, к сожалению, создатели фильма построили его так, что в центре оказалась иная проблема — проблема так называемого ложного коллективизма, когда все заводское управление, включая парторга, за годы совместной деятельности, что называется, спелось, среди управленцев, по сути, не осталось честных людей, приписки и всякого рода нарушения стали нормой жизни, директор завода готов покрыть любой промах подчиненного (за счет завода, разумеется!) — все они «живут на одной лестничной площадке»,— и нужен «человек со стороны», чтобы навести на производстве порядок.

А когда этот «человек со стороны» появляется — всему этому болоту приходит конец! Причем, появляется-то он не как советский инженер, выучившийся на народные деньги, а как некий менеджер, «торговец шпагой»: вы — мне, я — вам. Он торгуется с заводским руководством, сам назначает себе оклад, жилплощадь из трех комнат и требует, чтобы, ко всему прочему, пристроили его жену. Одним словом, Чешков «нанимается».

Я не могу согласиться с Вадимом Собко, который в «Литературной газете» утверждал, что Чешков якобы «несет в себе черты новой, социалистической психологии». Какая уж тут новая социалистическая психология! Этот так называемый «деловой человек» не отличается высокой нравственностью, морально-этический потенциал его низок. Чешков — «нравственный кентавр»: дескать, главное в личности — деловые качества, а не нравственные, личная жизнь, мол, никого не касается. Общеизвестно, конечно, что у одного и того же человека различные моральные черты могут достигать различной степени зрелости. Но дело в том, что и в пьесе и в фильме «червоточинка» возведена в ранг свободы поведения. А ведь речь-то идет о руководителе нового типа! Такой руководитель д о л ж е н быть нравственным. Да, нравственным, во всех отношениях безупречным. Именно такого героя ждет зритель.

Но поговорим о делах производственных. И здесь, в этой сугубо деловой сфере «деловой человек» оказывается не на высоте. Он осуществляет свои идеи, насаждая грубо исполнительскую психологию, он руководитель авторитарный, с диктаторским стилем руководства. Мы-то знаем, что этот тип руководителя вымирает у нас на глазах, на смену ему приходит тип динамический, умеющий изменять стиль руководства в зависимости от стадии развития коллектива.

А Чешков до конца остается «человеком со стороны», внешней силой.

Чешков далек от научных методов руководства. Руководитель управляет не машинами, а людьми, их отношениями на производстве; вот такое руководство отсутствует в фильме.

Да Чешков и как характер отсутствует — он носитель производственных функций, вооруженный неведомой социалистическому управлению праксеологией. Он мечется от одной печи к другой, проводит производственные планерки, а смысл всего происходящего как-то ускользает от зрителя.

Появляются и мгновенно исчезают некие персонажи. Зачем они?

За какие такие качества ставят Рябинина парторгом? «Нам нужны люди злые, точные, талантливые!» А зачем — злые? Экономист цеха утверждает, что мы-де перепутали, где народное, где свое. Да так ли это? И еще: как удалось начальнику цеха Чешкову «расправиться с заводской элитой»?

М. Колесников считает, что изображенная в картине ситуация «ложного коллективизма», при которой царят показуха, подачки рабочим, многолетний обман государства, а общественная нравственность в лице горкома партии все эти годы безмолвствует, появляясь лишь в конце фильма,— нарушает правду жизни.

— Чешков потому и одинок, что не совсем ясно, с какой «стороны» он пришел на завод. Он, как и положено «менеджеру», верит

«Здесь наш дом». Плужин — В. Санаев

лишь в организационно-техническую сторону управления,— и в этом его трагедия; у него нет духовного единства с коллективом да и вряд ли может быть — Чешков безлик, эмоционально беден.

Смысл НТР нельзя понять, не перейдя из сферы научно-технической в область социальных отношений, ибо в нашей стране НТР есть материальная подготовка к коммунистическому обществу. В процессе этой подготовки личность все глубже осознает свою взаимосвязь с коллективом, ибо НТР невозможна вне деятельности квалифицированных рабочих, научной и инженерно-технической интеллигенции, что кладет отпечаток на производственные и личные отношения. Экономист из ГДР доктор Герхард Фрон считает, что в этих условиях социалистическое управление всегда и везде является управлением коллективами; деятельность руководителя приобретает особенно большое значение для развития и воспитания социалистической личности.

Эпоха зрелого социализма и научно-технической революции ставит перед писателем, работником искусства небывалую задачу; показать во весь рост человека труда, занятого созданием всесторонне развитого и свободного общества. Сразу скажем, нелегкая задача. Я, пишущий о современности, о рабочем классе, не раз сталкивался с непреодолимыми, казалось бы, трудностями. Писатель идет от конкретной жизни к высоким социальным обобщениям, и здесь подчас легко впасть в ошибку, приняв частное, преходящее за главное, а ростки нового, набирающие силу, можно и не заметить,— тогда социальный облик коллектива или же внутренний мир отдельного человека в том или ином произведении может оказаться деформированным. Так иногда случается. Так, мне кажется, случилось с фильмом «Здесь наш дом».

●

Ряд критических замечаний в адрес фильма высказал и директор завода автоматических линий имени 50-летия СССР **В. Ермаков.**

Отметив реальность заводской атмосферы в фильме и согласившись с тем, что Чешков задуман как руководитель современного типа — смелый, целеустремленный, исполненный решимости сломать рутину, по-научному организовать работу цеха, В. Ермаков резко критиковал линию поведения главного героя фильма. По мнению оратора, неправдоподобна уже первая встреча Чешкова с директором завода Плужиным, когда Чешков ставит ему свои условия поступления на работу. Он ведет себя так, словно нанимается в частную

фирму. Вообще Чешков порой действует не как руководитель, а как предприниматель: не общается с коллективом, не советуется с ним. Допустим, говорит В. Ермаков, что на заводе появился такой начцеха с диктаторскими замашками. А где партийная организация? Ее роль на производстве, роль в реорганизации управления цехом совершенно не показана. Не верит оратор и в то, чтобы начальник цеха отменил совещание, назначенное руководством.

— Если Чешков — герой нашего времени, он должен служить примером, а подобные поступки никого правильно не воспитают.

Не принял В. Ермаков и манеры Чешкова выражать мысли в афористических или, как назвал их оратор, кричащих фразах:

— Чешков заявляет: нам не к чему бросаться на амбразуры! Речь идет о том, что авралы и принцип «план любой ценой» порочны, что от них надо решительно отказываться. Но эту мысль можно было выразить по-другому. Зачем употреблять в таком контексте понятия, связанные с героизмом во время войны?

Конечно, руководителю должна быть свойственна и твердость характера, и целеустремленность в работе. Все это есть у Чешкова. Но ему не хватает человечности, доброжелательности, умения работать с коллективом. Цель он преследует верную — сломать застоявшуюся рутину, поставить дело на научные рельсы. Но методы должны быть иными — они должны быть партийными, а не деляческими.

В. Ермаков считает, что фильм методологически неверно освещает ряд острых проблем и коллизий, существующих в промышленности: говоря о тех или иных недостатках, авторы картины не намечают конкретные пути их преодоления; выдвигая какую-то новую идею, фильм не показывает, как она должна практически входить в жизнь. По сути, это предоставляется решать каждому зрителю в меру его подготовленности, понимания проблем. И не все, полагает В. Ермаков, смогут понять авторов картины правильно.

— Например, в картине идет речь о планировании, о его недостатках. Один из героев заявляет, что с планированием «наверху» неблагополучно. Где наверху? В Госплане? В министерстве? Следовало назвать определенное звено, конкретизировать недостатки. Иначе может создаться впечатление, что планирование вообще не стоит на уровне сегодняшних задач. Подобная критика без точного адреса ни к чему не зовет, она вряд ли плодотворна.

С этим соображением В. Ермакова связана и его неудовлетворенность показом в картине директора завода.

В заключение В. Ермаков подчеркивает, что заострил внимание на недостатках фильма не для того, чтобы его зачеркнуть, а именно потому, что фильм заслуживает внимательного, непредубежденного отношения, ибо в общем нацеливает людей правильно, заставляет задуматься о своей деятельности, о том, как следует работать дальше.

●

На том, как в фильме «Здесь наш дом» отражены реалии современной производственной жизни, сосредоточил внимание в своем выступлении критик **Ф. Кузнецов:**

— «В «Человеке со стороны» драматургом И. Дворецким был открыт характер чрезвычайно современный, выявляющий насущные потребности общества в условиях научно-технической революции. Чешков, в представлении автора,— деловой человек нашего времени, который приходит на крупный металлургический завод ради того, чтобы ввести научную систему управления, вести дело на уровне, отвечающем времени.

К сожалению, образ Чешкова в пьесе противоречив, его рациональность, жесткость воспринимаются порой как недостаток человечности. Не потому ли образ Чешкова в различных театрах трактуется по-разному?

Пьеса И. Дворецкого — пьеса публицистическая. Писатель ухватил нерв времени: общественную потребность в коренной реформе системы управления производством. Причем он только поставил вопрос — и в этом

смысле образ Чешкова прозвучал как своего рода вызов на разговор, на спор, решения же проблемы в пьесе нет. Если считать решением то, которое предлагается, оно в чем-то, на мой взгляд, неверное. Не случайно развернулась такая дискуссия вокруг пьесы и спектаклей. Среди спорящих были и сторонники Чешкова и его противники.

Так, в «Советской культуре» опубликована статья «За Чешкова и против него» доктора экономических наук А. Бирмана, который очень убедительно показывает, что при всех благородных устремлениях Чешков не имеет представления о требованиях науки управления: «Он подменяет требовательность грубостью, обучение и воспитание — оскорблениями и санкциями. Он хватается за отдельные (пусть важнейшие!) меры, не показав коллективу общего стратегического замысла, не подготовив его к осуществлению такого замысла». А в итоге «люди, которые могли и должны были стать соратниками Чешкова, ушли из цеха из-за элементарного невежества героя пьесы в области управления». При этом Бирман вовсе не отвергает Чешкова: «Чешков — человек конца 60-х и начала 70-х годов, а не 30-х и не 40-х. Он знает экономику, он любит и умеет считать деньги... Развенчивать его не надо... Но объяснить его действительную сущность необходимо для того, чтобы он сам и миллионы зрителей (сознание которых он во многом формирует, и хорошо, что формирует) верно бы его оценили, ибо переоценка может принести большой вред».

Когда я писал о Чешкове и о спектакле «Человек со стороны» в театре на Малой Бронной («Встречи с грядущим».— «Литературная газета», № 1 за 1973 год), я подчеркивал в первую очередь сильные стороны Чешкова. Но вместе с тем говорил и о недостатке пьесы, в какой-то степени поправленном в спектакле,— он в том, что не раскрыт в полной мере гуманистический объем этого характера, что этот характер в жизни богаче.

В фильме же проявлены как раз негативные черты Чешкова, этого незаурядного характера. На первом плане — стальные глаза и жесткая, в чем-то даже истерическая манера игры В. Заманского, воплощающего Чешкова.

Когда Чешков только появился на горизонте нашего искусства, я увидел в нем человека, который вынужден наступать себе на горло, потому что поставлен в экстраординарные условия и ради человеческого счастья вынужден быть жестким. Его молодая ершистость, напористость и очевидная внутренняя доброта работали именно на такое прочтение образа.

В фильме Чешков значительно старше, это вполне сформировавшийся человек, и недоброта его воспринимается как свойство характера. К тому же недостаток человечности в Чешкове неизбежно сопрягается с НТР — вот в чем беда! Неужели он таков — «герой НТР»?!

И еще: в пьесе, спектаклях нам понятна личная жизнь Чешкова, его сложные отношения с женой, оборвавшиеся с ее смертью. Поэтому ясен приезд ребенка, и любовь, которая возникает между ним и Щеголевой, психологически оправдана. В двух сериях фильма все обоснования сняты, остался только роман, точнее—адюльтер, который начинается с первых часов появления Чешкова на заводе. Если Щеголева в пьесе прежде всего его идейная союзница и помощница, то в картине она, по сути, только любовница.

Сказав в заключение, что, на его взгляд, основной недостаток фильма — слабость аналитической мысли, Ф. Кузнецов в то же время подчеркнул, что он тем не менее категорически не согласен с критическим пафосом выступления М. Колесникова, который, по существу, зачеркнул самый образ, тип Чешкова.

●

Суждения, акцентировавшие внимание прежде всего на недостатках фильма, вызвали возражения других участников дискуссии.

Отталкиваясь от собственного заводского опыта, токарь завода «Красный пролетарий» **А. Рыбаков** отметил злободневность коллизий картины, правильный подход авторов к острым вопросам сегодняшнего производства, прогрессивность идей Чешкова:

— Совершенно прав начальник цеха Чешков, когда он прежде всего стремится навести порядок в сфере планирования и контроля исполнения. Я работаю на заводе «Красный пролетарий» вот уже около тридцати лет и хорошо знаю, какой это больной вопрос! То, что мы видим в фильме, точно отражает жизнь. Во всяком случае, на многих предприятиях планирование стоит не на должной высоте.

Вот я пришел утром в цех, встал за станок, а что мне предстоит делать, узнаю только после того, как инженер-планировщик обежит все участки — а это занимает много времени; будет ли при такой постановке дела ладиться у нас работа?

Планирование предполагает четкий и трезвый анализ хода работ по всей технологической цепочке. Повторяю — трезвый и честный. Без шапкозакидательства. На основе такого анализа и нужно составлять четкий график. За такой график, за такое планирование и дерется Чешков. Я уверен, что он покажет пример многим своим реальным коллегам.

Чешков требует, чтобы о ходе работы каждый руководитель участка докладывал кратко, ясно и полно. Да, именно так должно быть в отлаженном современном производстве. Но, увы, «должно» вовсе не всегда означает «есть»... Не хочу говорить о других предприятиях, но на нашем начальники цехов часто созывают на длительные, чуть не двухчасовые планерки почти весь руководящий состав участков. Разве это современный метод управления? Вместо оперативного руководства, быстрого и верного принятия решений — ненужные словопрения.

Медленно, очень медленно вводится новая методика и новая техника планирования и управления. А ведь цех и весь завод должны действовать как с и с т е м а, как хорошо отрегулированный механизм.

И напрасно, мне кажется, товарищ Ермаков опасается, что этот фильм, вскрывая недостатки в организации промышленного производства, показывая неумелых, отсталых руководителей, вызовет у зрителей неверное понимание сути такой критики. Зачем же так не доверять людям? Они у нас достаточно сознательные, образованные. Если мы с вами правильно понимаем, то почему же остальные поймут не так, как надо? Тем более что критика эта — принципиальная, партийная, оптимистическая, сказал бы я. Она — в духе той оценки положения в нашей экономике, которую дал декабрьский Пленум ЦК партии.

А главное — авторы картины стремятся показать, каким должен быть сегодня руководитель в промышленности,— мне кажется, о таком современном деловом человеке говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев в речи при вручении ордена Дружбы народов Украинской ССР: «Нам нужны, очень нужны деловые люди нашей социалистической формации, которые сочетали бы компетентность и предприимчивость с глубокой партийностью, с заботой об общенародных интересах».

Авторов фильма «Здесь наш дом» в ходе обсуждения упрекали за то, что они не отразили роль партийной организации в жизни завода. А. Рыбаков иначе расценил это:

— На заводе, куда пришел Чешков, отсутствует настоящее партийное руководство. Старый секретарь парткома — в полном подчинении у директора. А директор неправильно относится к роли партийной организации в делах предприятия. Он, например, отмахивается от приглашения на заседание парткома, где должны обсуждаться вопросы соцсоревнования. Мне кажется, что авторы фильма не случайно показали такую ситуацию. Мы, зрители, из этого делаем вывод: отставание завода, невыполнение плана, семейственность — плод не только устаревших методов управления производством, но и того, что партийная организация пассивна, стоит в стороне от животрепещущих проблем заводской жизни, не осуществляет своего права и обязанности руководить коллективом. Деловитость и партийность — вот два рычага, понимаем мы, которые круто повернут жизнь завода.

А вот действительный недостаток филь-

ма — то, что в нем отсутствует рабочий коллектив, нет выпуклых характеров рабочих. Не показана связь руководителей с рабочим классом, в то время как они прежде всего должны обращаться к рабочему коллективу и совместно решать все проблемы, достигать нужных целей. Можно возразить, что картина говорит о другом — о становлении новой формации руководителей эпохи НТР, об управлении производством в наши дни. Несомненно, это — одна из ведущих тем для киноискусства. Но ведь управлять производством — значит прежде всего управлять, руководить людьми, коллективом. А этот аспект действий нового начальника цеха остается, к сожалению, за рамками экрана. И это обедняет фильм.

Если не ошибаюсь,— закончил А. Рыбаков,— «Здесь наш дом» — чуть ли не первый за многие годы фильм, где главный герой — производственный руководитель нового типа. Где актуальные проблемы жизни заводского коллектива — хребет картины. И то, что создатели ее вступили на этот нелегкий путь, заслуживает всяческого уважения.

●

Еще большую поддержку фильму оказал сборщик завода имени Орджоникидзе **Ю. Сохацкий.**

— Мне фильм очень понравился! — заявил он.— Хотя, вероятно, можно предъявить претензии к его художественной стороне. Мне, например, кажется, что картина выиграла бы от сокращения, это придало бы ей большую напряженность. Но я хочу говорить о тех реальных проблемах, которые ставит произведение, о явлениях нашей производственной жизни, получивших в нем отзвук, насколько полный — это другой вопрос.

Декабрьский (1973) Пленум ЦК нашей партии поставил на повестку дня кардинальную задачу: разработать и ввести в действие единую, цельную систему мер, направленную к улучшению работы всего нашего хозяйственного механизма. Систему, соответствующую масштабам нашей экономики и требованиям НТР. У партии в хозяйственном строительстве, говорил на Пленуме товарищ Л. И. Брежнев, и сегодня и в будущем есть две точки опоры. Одна из них — это улучшение руководства хозяйством, постановка его на действительно научную, действительно партийную основу. И другая — мобилизация широких масс трудящихся, пробуждение их творческой активности и инициативы в борьбе за экономический прогресс. Мне думается, что главная фигура первой точки опоры — руководитель. Не удивительно, что именно проблеме современного советского руководителя, делового человека уделяется ныне огромное внимание. Этой фигуре посвящен и фильм, который мы сегодня обсуждаем.

Какой же он, начальник цеха Чешков, в фильме «Здесь наш дом»? Писатель Колесников увидел в нем буржуазного менеджера, «торговца шпагой». Я же думаю, что в основе своей Чешков именно таков, каким должен быть сегодня руководитель. Здесь говорили, что он слишком резок. Конечно, хотелось бы, чтобы начальник цеха был более тактичен в обращении с людьми. Но это, сказал бы я, общее положение. Все зависит от конкретной обстановки, в которую попал Чешков. Поставьте себя на его место. Ведь он пришел на завод, который болен застарелой болезнью — коллектив заражен патриархальными, чуть ли не семейственными отношениями на производстве, взаимным всепрощенчеством, приписками, авралами. Он давно не выполняет государственный план. Как лечить такую болезнь? Медицина знает случаи, когда необходимо хирургическое вмешательство. Экономика — тоже. Вот Чешков и решается на хирургию. А операция — дело болезненное. И если в медицине существует наркоз, то хозяйственный, производственный организм подвергнуть наркозу невозможно. То, что устарело, омертвело, не может переучиться, чтобы работать на уровне сегодняшних задач, должно быть отсечено. Ради здоровья всего организма.

Недаром на декабрьском Пленуме говорилось, что при перестройке управления промышленностью необычайно важно преодолеть психологические барьеры, установившиеся

«Здесь наш дом». Полуэктов — В. Меркурьев

традиции и привычки. И мы в фильме видим, как мешают эти традиции и привычки, как трудно — а для иных людей и невозможно — переступить через них. Чешков и стремится преодолеть психологические барьеры, мешающие его подчиненным — да и некоторым начальникам — управлять производством на принципах науки.

Привычка выполнять план любой ценой — ценой авралов, скрытого брака, перенапряжения рабочих, притом прикрываемая высокими и святыми словами об энтузиазме,— большое зло. С ним надо решительно бороться. С этим злом и борется Чешков.

Мы должны сегодня, если хотим решительно двинуть дальше вперед нашу промышленность, сделать упор на интенсивные методы хозяйствования, на экономические рычаги управления производством. Об этом и заботится Чешков. Правильно говорится об этом в фильме. И естественно, что союзником Чешкова оказывается цеховой экономист. Ибо теперь экономические критерии на первом плане. Мы обязаны считать. А кто не умеет или разучился — должен научиться. Таково требование времени. И Чешков к этому стремится.

Чешков стремится, чтобы все цеховые руководители четко и по-научному исполняли свои обязанности, чтобы не тратилось время на ненужные совещания, чтобы он, как начальник цеха, всегда имел четкую и правдивую информацию о ходе производства. Чтобы цех работал в строгом ритме. Он хочет добиться такой ситуации, когда начальник цеха не будет погрязать в текучке, бросаться латать то одну, то другую дыру, когда он сможет заниматься главным образом б у д у щ и м, перспективой. Это в идеале — основная задача руководителя такого ранга. Вот почему он хочет, чтобы каждый самостоятельно, в полную силу, с инициативой и энергией выполнял с в о и обязанности. Так должно идти дело.

Не могу согласиться с некоторыми замечаниями товарища Ермакова. Он, например, считает, что не в такой форме, как это сделано в картине, надо говорить о недостатках планирования: если не указать точно, в каких звеньях — какие недостатки, критика не будет плодотворной, не поможет борьбе за совершенствование планирования и управления.

Почему? Наоборот, на недостатки планирования на разных уровнях указал декабрьский Пленум ЦК КПСС. На Пленуме говорилось, что одна из важных проблем — улучшение планирования и ликвидация нарушений плановой дисциплины, в том числе срывов в материально-техническом снабжении, неувязок финансовых планов с планами поставок стройматериалов, оборудования, топлива, сырья, комплектующих деталей, металла. А это означает, что необходимо значительно поднять уровень руководства во всех сферах хозяйственной деятельности. Мы располагаем огромными производственными резервами. Для того, чтобы умело их использовать, требуется целая серия плановых, организационных, экономических мер. И начинаться они должны с определенного сдвига в мышлении хозяйственных кадров.

Мне вообще показалось, что товарищ Ермаков с каким-то опасением относится к тому, что в фильме показываются некоторые наши недостатки. А по-моему, этого бояться нече-

го, критика, в том числе и художественная, если она ведется с правильных позиций,— хороший метод избавления от недостатков.

Тут говорилось также — с осуждением — о том, что, поступая на работу, Чешков ставит определенные условия и требует записать их. А по-моему, Чешков действует как настоящий современный деловой человек. Ясность во взаимоотношениях — одно из важных условий хорошей работы. Заключаются же повсюду коллективные договоры — персонала с администрацией. И в таком договоре записано, какие обязательства берет на себя коллектив, какие — руководство предприятия. Разве это выражение взаимного недоверия? Напротив, деловой, партийный подход.

И еще. Здесь упрекали авторов картины в том, что они, показывая недостатки, не дают рецепта, как их преодолеть. Но ведь художественное произведение не служебная инструкция. Искусство, вторгаясь в жизнь, подмечает явления, отражает их; герои, действуя в книге, на сцене или экране, заставляют нас задуматься над фактами и процессами жизни. И этим помогают искать в жизни правильные решения тех или иных проблем и противоречий.

Меня лично этот фильм заставил о многом задуматься, с чем-то поспорить, чем-то воодушевиться. Надо, по-моему, отдать должное создателям картины, которые точно подметили многое существенное в современной жизни большого завода.

Кто-то из выступавших товарищей высказался в том смысле, что Чешков ставит верные цели, но добиваться их должен был иначе, по-партийному. Категорически не согласен с такой постановкой вопроса. По-моему, Чешков действует именно по-партийному, потому и действует по-деловому.

В заключение хочу сказать: замечательно, что кинематографисты начинают серьезно вторгаться в самые острые, самые актуальные пласты времени. Нам, зрителям, хотелось бы, чтобы этот поиск шел вглубь, чтобы кинематограф не боялся сложностей на этом пути.

●

Читатель легко обнаружит, что сквозь все рассуждения Ю. Сохацкого красной нитью проступает нравственный, этический подход к проблематике картины.

И это весьма симптоматично. Потому что сегодня экономика и этика, управление и этика, организация производства и этика теснейшим образом сплетены.

Вокруг этой проблемы вспыхнул в рамках общей дискуссии спор о «производственной лжи», о боязни прямо сообщать о происходящем на производстве, стремлении изображать ситуацию лучше, чем она есть на самом деле,— явлениях, которые мешают нормальной работе литейного цеха, возглавленного Чешковым, и всего завода, где происходит действие фильма «Здесь наш дом».

С одобрением отозвались о непримиримой борьбе Чешкова с аморальным и экономически вредным обманом Ю. Сохацкий и А. Рыбаков.

О социально-нравственном аспекте этого явления сказал в своем выступлении **И. Вайсфельд:**

— Не могу согласиться с М. Колесниковым, когда он говорит, что Чешков представлен как некий менеджер. Для Чешкова, с одной стороны, характерен технический, деловой пафос, он чувствует технику, экономику; а с другой — он придает большое значение моральному фактору. Он требует от подчиненных правды. «Мы прервали инерцию лжи»,— заявляет Чешков. Ему, конечно же, невесело от того, что цех не выполнил план, но ведь и раньше план не выполнялся, только это скрывали «благополучными» сводками; зато теперь «нет лжи», нет самоутешений, самообмана и обмана других. Еще один пример: директор завода сожалеет, что уволили предшественника Чешкова: «Все-таки свой человек был».

Все покрывали так вот прегрешения и ложь, мнимую жизнь выдавали за истинную. Чешков не хочет, чтобы было «как у всех» в том смысле, какой имеет в виду начальник ОТК, пропускающий заведомо бракованную продукцию. Во имя реального дела Чешков

не боится испортить отношения с окружающими, способен идти навстречу конфликтам. Как видим, задуман Чешков не как деляга, не как вариант менеджера. В нем есть запал, он нетерпим к фальши, у него есть моральный критерий.

...Таким образом, по мнению ряда выступавших, речь в фильме идет об определенной системе отношений в сфере производства, против которой направлены и экономическая реформа и весь комплекс мер по совершенствованию планирования и управления промышленностью, намеченный решениями декабрьского (1973) Пленума ЦК КПСС.

●

Здесь кстати упомянуть и о другом споре за «круглым столом» «ИК» — по поводу названия фильма.

В. Ермаков счел, что фильм назван удачнее, чем пьеса, поскольку «Здесь наш дом» выражает мысль, что наша работа, если она по душе, является радостью, жизненной потребностью, облагораживает человека. И, естественно, в своем предприятии мы всегда видим наш родной дом. А по мнению Ю. Сохацкого, наоборот, «Человек со стороны» подчеркивает ситуацию: в сложившийся, сплоченный отсталыми, патриархальными традициями и привычками цех приходит руководитель, желающий и умеющий по-научному перестроить дело. И — перестраивает. Вот когда этот процесс перестройки остается позади, тогда для Чешкова, революционировавшего коллектив и слившегося с ним, этот коллектив становится и е г о домом. «Нашим домом».

На эволюции заглавия остановился в своем выступлении и критик **Ю. Богомолов.** Он считает, что смена заголовков на пути к экрану от заостренного «Человека со стороны» через нейтральную «Современную хронику» до «Здесь наш дом» в какой-то мере отражает общее падение температуры конфликта в фильме.

Уточняя мысль Ю. Сохацкого и Ю. Богомолова, можно сказать, что Чешков — не просто начальник цеха, приглашенный на запущенное предприятие со стороны, с завода, где дело поставлено нормально. Нет, Чешков — это человек со стороны научно-технической революции. У него есть предшественники: Чешков — это своевременно пришедший Бахирев, это Глеб Чумалов, овладевший наукой управления производством.

М. Колесников в своем выступлении справедливо отметил, что смысл НТР нельзя понять, не перейдя из сферы научно-технической в сферу социальных отношений, ибо в нашей стране НТР есть материальная подготовка к коммунистическому обществу. Суть этих социальных отношений М. Колесников видит в том, что «в процессе этой подготовки личность все глубже осознает свою связь с коллективом...»

Но есть и еще один аспект социальных отношений в эпоху НТР и зрелого социализма: напряженная борьба нового со старым.

Прогресс, динамическое поступательное развитие социалистического общества осуществляется через преодоление имманентных социалистическому обществу противоречий. И борьба идет острая, ибо в ней участвуют живые люди, сталкиваются разные жизненные позиции и точки зрения. Научно-техническая революция связана с рационализацией производства, так или иначе затрагивающей интересы миллионов. Надо, например, высвободить в сфере производства и управления немалые излишки — по опыту Щекинского комбината, до 10 процентов работников — и направить их туда, где существует дефицит рабочей силы. Причем, по мере повышения производительности труда число таких работников будет, естественно, увеличиваться. Надо собрать в крупные научно-производственные и производственные объединения тысячи мелких предприятий, руководители которых привыкли к самостоятельности. Надо интенсифицировать производство, увеличить его мобильность, а значит заменять менее способных работников более способными... Сколько во всех этих «надо» драматических коллизий, имеющих определенную социальную природу и вытекающих из поступательного движения общества! Ясно, что здесь

нельзя обойтись без борьбы, без сопротивления старого новому, без исходов, далеко не для всех приятных и выгодных.

Поэтому, кроме кардинальной проблемы «руководитель и коллектив», о которой говорил М. Колесников, в фильме «Здесь наш дом» есть, думается, еще одна не менее важная проблема «руководитель нового типа — руководитель старого типа». Персонифицированно: Чешков—Плужин.

●

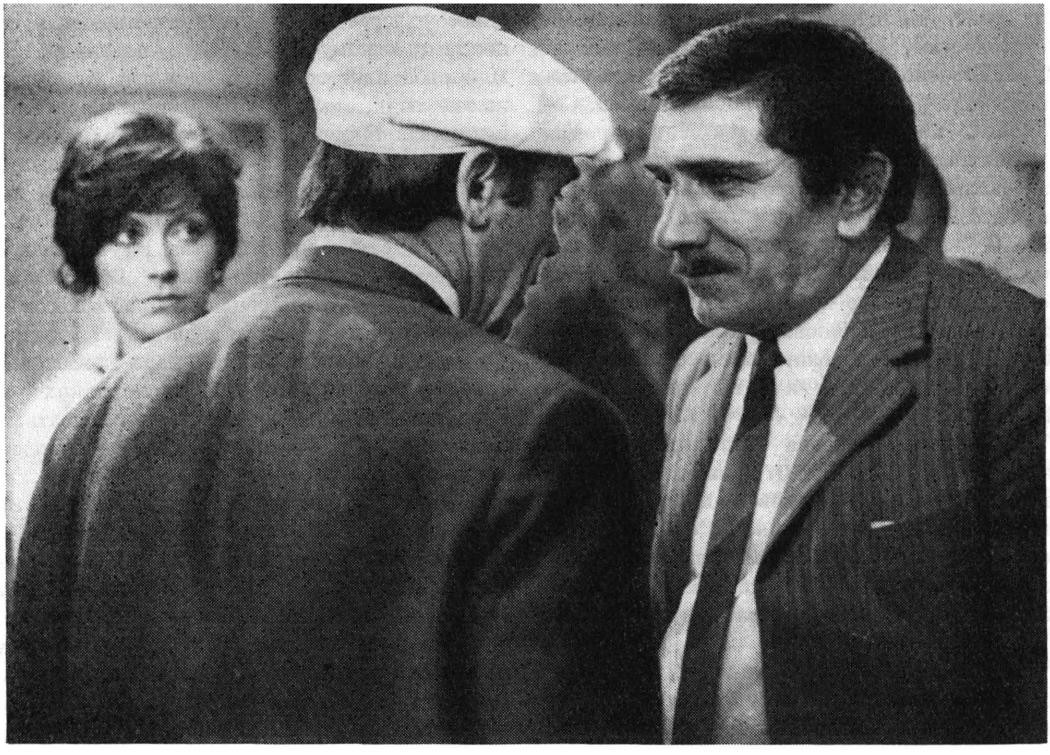
Развернутый анализ этой проблематики дал в своем выступлении **С. Шаталин:**

— Я смотрел фильм предвзято, потому, во-первых, что уже симпатизировал Чешкову, поддерживаю его и, во-вторых, потому что Чешкова в картине играет актер Заманский, который мне очень нравится. Но, выйдя из зала, испытал некоторое разочарование: кинематографический Чешков действительно может ослабить симпатии к себе — к такому, каким он обрисован в фильме.

И все же, если не раскладывать по полочкам и оценить фильм в целом, то, по методу анкеты «Литгазеты», я поставил бы картине четыре звездочки — ее нужно посмотреть обязательно. Всем. Правильно сказал Ф. Кузнецов — я тоже воспринимаю и пьесу Дворецкого, и фильм, и образ Чешкова как определенный вызов, как попытку сказать очень серьезные вещи. В фильме, быть может, эта попытка не вполне удалась, но идейно она нужна, она чрезвычайно необходима.

В каком-то смысле и пьеса Дворецкого и этот фильм задуманы как гимн профессионализму, компетентности, как гимн тому де-

«Здесь наш дом». Чешков — В. Заманский, Манагаров — А. Джигарханян



ловому человеку, который, как говорил Л. И. Брежнев, нам очень нужен. Советский деловой человек Чешков противоборствует таким людям, как Плужин.

И напрасно В. Ермаков (это прозвучало в его выступлении) корил авторов фильма за то, что они развенчивают директора. Да, он человек с большими заслугами, он в свое время немало полезного сделал. Но его время ушло, со своими методами управления он весь — во вчерашнем дне. Он не способен перестроиться и встать как руководитель на уровень требований времени, эпохи НТР и зрелого социализма. По сути, он мешает новому поколению промышленных лидеров успешно продолжать его же собственное дело, которому он отдал жизнь.

Конечно, для любого человека, отставшего от времени, тем более, для такого в прошлом крупного руководителя, это личная трагедия. Но природа социально-экономического конфликта часто состоит в том, что для повышения эффективности производства объективно приходится менять и технику, и технологию, и методы управления, и параметры производственных отношений в коллективе.

А если это приводит к тому, что часть работников оказывается качественно или количественно «лишними людьми», от них приходится освобождаться? Встает вопрос: не противоречит ли это социальным и нравственно-гуманистическим принципам социализма?

Нет, не противоречит. Вопрос состоит в том, как мы должны это сделать. А мы обязаны осуществлять подобные социальные реформы в соответствии с нормами социалистического общества, соединяя НТР с преимуществами нашего строя — то есть диаметрально противоположно методам буржуазным. Если мы хотим выиграть соревнование с капитализмом в области экономики, мы не вправе прикрывать неэффективность работников, не способных к совершенствованию, неправильно интерпретируемыми социальными лозунгами. В этом, мне думается, и состоит один из аспектов сочетания делового, экономического и социального, гуманистического начал. А что касается занятости — то каждый в нашей стране найдет себе дело по силам. Об этом и должно позаботиться общество.

Чешков и должен был бы олицетворять такой подход к делу, единственно способный решить социальные, нравственные и человеческие проблемы.

В чем я вижу здесь столкновение Чешкова с его противниками, полемически названными недавно А. Яновым «Античешковыми»? «Античешков» говорит так: зачем нам все эти преобразования в сфере планирования и управления? Мы и так имеем большие успехи, а к чему приведут реформы — не ясно. Как, например, мы станем решать проблему всеобщей занятости, если осуществим эксперименты в масштабе всей страны?

Это довольно тонкое, «рационалистическое» обоснование консерватизма, стремления оставить все неизменным.

Противоположная позиция такова: надо разделять в производстве социальные и экономические функции, не сталкивать их, не связывать их друг с другом. Принцип таков: каждый должен компетентно и заинтересованно делать *свое* дело. Один и тот же человек не может и не должен быть одновременно и начальником цеха, и экономистом, и социологом, и психологом, и т. д. В различных общественных коллективах каждый человек, в соответствии со своими производственными функциями, по-своему должен решать общие экономические, социальные, производственные задачи.

Часто бывает, что зарплата, помимо своей экономической функции — отражать реальные результаты труда, выполняет еще и функцию социальную — обеспечивать работнику определенный уровень жизни. На деле это приводит часто к противоречию экономического и социального начал, мешает росту эффективности, создает нездоровый моральный климат в коллективе. Во имя интересов народного хозяйства мы пытаемся четко разделить функции зарплаты и общественных фондов потребления — именно последние должны решать социальные задачи.

Жизнь показывает: последовательное разделение это во всех смыслах гуманистично,

нравственно и в то же время не противоречит экономическим нашим принципам.

Художественного осмысления этих проблем я ждал от фильма «Здесь наш дом». К сожалению, Чешков в картине не пытается их осмыслить. Его инвективы насчет лжи, которая экономически нерентабельна, насчет ложного и истинного гуманизма — справедливы, они показывают, что Чешков хочет решать не только производственно-экономические, но и этические, человеческие задачи. Но показано это в фильме не всегда убедительно. «Скелет», конструкция — хороши, но удачно ли нанизаны на них жизненные реалии?

С позиций науки управления Чешков в фильме зачастую выглядит совершенно архаическим начальником цеха. А иной раз — и недалеким человеком, попросту не очень умным.

Наука управления придает колоссальное значение фактору человеческих взаимоотношений в коллективе. Чешков же игнорирует это, более того — словно нарочно настраивает против себя множество людей в цехе — практически настраивает против д е л а, не прилагает сил, чтобы это с в о е дело превратить в и х дело. Ведя такую линию, неизбежно потеряешь не только тех, кто по сути своей враждебен реорганизации, но и потенциальных соратников.

Именно поэтому Чешков в фильме недостаточно убедителен художественно. Нельзя изображать деловых людей, энтузиастов научной организации и управления производством истериками, противостоящими всем и вся. Так можно и вправду скомпрометировать всю идею.

Товарищу Ермакову не понравилась фраза Чешкова: «Нам не к чему бросаться на амбразуры». В ней привиделось отрицательное отношение к военным подвигам. Но ведь Чешков говорит не о войне. Фраза его означает лишь одно: у нас сейчас не война, не экстраординарная ситуация, а современное социалистическое производство, основанное на научных принципах. Ему должен быть свойствен и научный стиль работы, стиль руководства. Героизм советского управленца эпохи НТР и развитого социализма состоит в том, чтобы его подчиненные, весь коллектив работали ритмично, спокойно, выполняя свои обязанности, свой долг компетентно и творчески, успевая все сделать в рабочее время, без авралов и сверхурочных. Вот о чем радеет Чешков.

В общем фильм «Здесь наш дом» мне понравился. Конечно, многое в нем можно было сделать лучше. Но в целом мне импонируют такие люди, как Чешков. Я люблю фанатиков дела, хотя нередко они ершисты, колючи, иногда с ними трудно работать — как с Чешковым. Но они полезней обществу, чем люди мягкотелые, обтекаемые, не входящие ни с кем в конфликт, но делающие свое дело непрофессионально, безлико, на уровне позавчерашнего дня.

●

О художественной стороне фильма «Здесь наш дом» повел разговор вновь вступивший в дискуссию **Ф. Кузнецов:**

— Конечно, пафос непримиримости к недостаткам, неприятия рутины, безответственности, равнодушия к своему делу, свойственный Чешкову, в фильме передан. Но лишь в известной степени. И причину я вижу прежде всего в самой эстетике картины, в избранных авторами эстетических принципах решения этой непростой для воспроизведения на экране проблематики.

Фильм, как здесь уже говорилось, крайне растянут. И длинноты представляются мне не случайными. Дело в том, что фильм решается в манере, ставшей в какой-то степени традиционной для ряда наших фильмов, в манере буквалистско-натуралистической. Но ведь этот буквалистский «реализм» противоречит теме, проблеме и тем идейно-эстетическим задачам, которые ставят сами авторы фильма! Для данной проблематики, именно в силу ее современности, ждешь решений иных — ясных, емких, в чем-то эстетически жестких.

На слабости драматургического решения картины указал **И. Вайсфельд.**

— Когда я посмотрел фильм, то вспомнил

один эпизод, который произошел во время пребывания делегации кинематографистов по стране. В составе делегации была одна очень экспансивная сценаристка. Она, опередив всех нас, пошла на автоматизированный сталелитейный завод, построенный по последнему слову техники, вернулась оттуда и, указав на свои белые туфли, сказала: какая техника, даже на белых туфлях нет ни единой пылинки!

Посетив завод, мы поняли, что дело обстоит не так идиллично, как показалось нашему товарищу. На совещании в редакции местной газеты сценаристка повторила свое восторженное высказывание. Тогда редактор сказал: пожалуйста, нигде больше не говорите о ваших туфельках, потому что это облегчит положение тех нерадивых хозяйственников, которые тормозят устройство необходимых очистных сооружений.

Незначительный этот эпизод все же напоминает об устойчивости в сценарной и режиссерской практике одностороннего подхода к явлениям жизни, когда эмоциональный, образный анализ заменяется чистой эмоциональностью, скользящей по касательной к живой действительности.

Я не хотел бы проводить прямые аналогии с картиной «Здесь наш дом». Но эпизод этот все же не случайно вспомнился в связи с фильмом В. Соколова.

На экране внутренние потенциалы героя остались нереализованными. И, на мой взгляд, потому, что картине недостает драматического анализа истоков и следствий основных его поступков, движения характера, конфликтов. У авторов фильма быстро остывает интерес к тому, что должно составлять основное содержание драмы. А все внешнее, наоборот, подробно развертывается, заполняя драгоценное пространство экрана.

На заводе произошло исключительное событие: пятнадцать руководящих работников цеха, из протеста против поведения Чешкова, подали заявления об уходе. По прошествии некоторого времени все они дружно забрали свои заявления обратно. Если по фильму можно еще представить, что вызвало возмущение персонажей, то никак не объяснена их внезапно возникшая солидарность с Чешковым. Главное обойдено. А нам как раз интересны мотивы, заставившие подчиненных Чешкова по-иному поступать и оценивать свои поступки, по-иному действовать. Но в решающий момент развития конфликта приглушается все, что должно составлять сердцевину повествования, что связано с судьбами данных людей, и нашему вниманию предлагаются вполне квалифицированные рассуждения, вероятно, одобренные и завизированные специалистами по тому или иному вопросу, но лежащие вне эмоционального строя событий, вне психологической неповторимости конкретных взаимоотношений героев.

Режиссерское мышление в этой картине отличает некая декоративность. Драматургические пустоты заполняются чисто внешними деталями.

Играть актерам трудно — не хватает содержания. Эта недостаточность драматического содержания и вынужденная замедленность действия особенно остро ощущаются в первой серии; во второй действие становится более живым, но все же остается впечатление растянутости, неоправданности двухсерийной композиции.

Тревожит также и использование цвета. Слишком все ярко, броско, декоративно, не всегда связано с характером произведения. Быть может, уместнее были бы расцветки не столь броские...

Соображения, высказанные И. Вайсфельдом, дополнил **Ю. Богомолов:**

— К этому фильму мы все относимся с понятным пристрастием, слишком насущна его проблематика, слишком актуальны поставленные в нем вопросы. Наверное, фильм очень хорошо и сверхблагополучно выглядит в аннотационном изложении. Но вот к его «художественной части», к тому, что мы привыкли именовать логикой художественного анализа, претензии немалые.

На основе острого, взрывчатого материала получилось, как ни странно, в чем-то очень приглаженное, если хотите, даже бесконф-

фликтное произведение. И меня фильм огорчает прежде всего не безвкусицей режиссерских и операторских решений, о чем точно говорили и Ф. Кузнецов и И. Вайсфельд, а своей — в итоге — бессодержательностью. Хотя, повторяю, острая проблематика заложена в самом материале картины.

Поначалу Чешков сосредоточен и загадочен. Он конфликтует с подчиненными и с начальством. Его дело разбирается в двух горкомах партии. Пламенеют мартены в цехах, герои хватаются за сердце, глотают таблетки, меряют давление, один стреляется — и, слава богу, обошлось, другого настигает инфаркт—и, увы, не обошлось. Именины, похороны...

По ходу движения сюжета проблемы множатся, но куда они деваются затем — непонятно. Сначала кажется, что не дать месячный план — это страшная катастрофа, последствия которой никто и представить не решается, а потом, когда все-таки плана не дали, то вроде бы это даже и к лучшему.

Резко накаляются отношения Рябинина и директора завода. Но опять, едва дело доходит до прямого столкновения, как оно спускается на тормозах. Все обходится и образуется, как в доме Облонских, само собой.

Здесь уже говорили о сцене, где Чешкову на стол ложатся одно за другим пятнадцать заявлений об уходе. Действительно, производственного конфликта такого масштаба, пожалуй, еще не было в нашем кино. Но ведь и он улаживается как-то совсем непринужденно. Нам мимоходом сообщается, что с людьми поговорили, им объяснили, и они вернулись на завод.

Тут все дружно говорят, что пятнадцать заявлений — это многовато. Конечно, многовато. Думаю, что многовато было бы и трех. Потому что не в количестве заявлений дело, а в качестве конфликта. Но как раз это к а ч е с т в о не проанализировано с должной глубиной, даже не обозначено.

Странно видеть, как руководитель, рассуждающий о вреде так называемых накачек, эмоциональных встрясок, сам все время находится в состоянии нервного возбуждения и истерики и на своих подчиненных не воздействует иначе как посредством эмоциональных встрясок и накачек. От этого сразу мельчают основные драматические коллизии: Чешков—директор завода, Чешков—Грамоткин, Чешков—Манагаров. В фильме Чешков, каким его сыграл В. Заманский, оказывается одним из вариантов все того же «эмоционального» хозяйственника. Возможно, поэтому сегодня этот герой так настраивает против себя людей, которые еще совсем недавно относились к нему с полной симпатией.

Очевидно, что научно-техническая революция обновляет не только производственные отношения, но и человеческие. С самого начала фигура Чешкова была внутренне драматична. Этот человек не то чтобы не имеет тех чисто человеческих слабостей, какие есть, скажем, у Грамоткина или Манагарова. Он их не позволяет себе иметь. Его нравственность — это экономика. Ложь прежде всего не экономична, а потом уже безнравственна. Но личные мотивы и нормальные человеческие эмоции все время встревают в механизмы производственных отношений. Вот что невыносимо для Чешкова. Он таит человечность про себя. Он старается запрятать ее как можно глубже. Но в том и дело, что путь к сердцам других людей всегда — и у Чешкова тоже — лежит через собственное сердце. И Чешков не только бежит от людей, он стремится прорваться к ним. Проблема поворачивается новой стороной: она еще и в том, чтобы сделать экономику нравственной.

Чешков берет верх над своими соперниками и противниками. Но победит ли он в конце концов самого себя, преодолеет ли собственный технократизм — этот вопрос остается невыясненным в фильме.

В последнее время в художественных созданиях с отчетливо выраженным производственным конфликтом все чаще проскальзывает новый сюжетный мотив. Он связан со стремлением главного и непременно положительного героя не столько выполнить в срок план, сколько не выполнить. Оказывается, что эта задача требует не меньшего гражданского мужества, чем противоположная; похоже

«Здесь наш дом». Чешков (в центре) — В. Заманский

даже, что этот мотив становится уже общим местом.

Но, очевидно, он, этот конфликт, как-то связан с возникающими время от времени противоречиями между стратегией промышленного производства и его тактикой, между сиюминутной выгодой и дальней целью. Одна из примет НТР, насколько я понимаю, в том, что критерии производственной деятельности приходят в движение. И тогда, например, план по валу уже не отражает реального течения дел. Этот рычаг уже не работает.

Но если не вводить в художественный текст весь этот производственный контекст, как это получилось в фильме, спор Чешкова с руководством завода по поводу программы покажется лишенным реальной основы.

Искусство тем и примечательно, что там, по другую сторону рампы, оно может додумывать до конца те или иные жизненные тенденции, испытывать их на жизненность, как испытывает каждую новую марку самолета летчик-испытатель. Не ради спортивного азарта и острого ощущения важно обострять отношения между людьми, но для ясности, для более глубокого понимания того, что происходит в нашем реальном мире. Ради ориентации в условиях живой действительности.

Поэтому нам приходится быть особо внимательными к такой проблеме художественного творчества, как конфликт. Всегда надо помнить, что бесконфликтное произведение — это бессодержательное произведение.

●

...И еще один — пожалуй, один из самых важных — аспект «проблемы Чешкова» был затронут в разговоре за «круглым столом»

«ИК». Речь идет об исторической, психологической и художественной д и н а м и к е этого социального типа, о его развитии. Об эволюции Чешкова, прошедшей буквально на наших глазах за какие-то четыре-пять лет.

Первым в дискуссии отметил эту динамику **Ф. Кузнецов:**

— Мое частное несогласие с уже упоминавшейся мной статьей А. Бирмана в том, что, на мой взгляд, Чешков, каким он появился первоначально, был человеком не 70-х, но 60-х годов, что он хорошо знал, как не надо работать, но пока еще не очень хорошо знал, как н а д о работать в современных условиях, условиях НТР.

Мы вправе были ожидать от фильма, который создавался с е г о д н я, движения вперед, преодоления противоречий и ограниченности Чешкова. К глубокому сожалению, этого не произошло, хотя попытка к такому переосмыслению была сделана, но половинчатость авторской позиции не дала довести ее до конца.

О том, каким должен быть Чешков 70-х годов, говорил начальник цеха станкостроительного объединения имени Свердлова **С. Кравцов.**

Когда он взял слово и начал свою речь, первое впечатление было таково, что он напрочь и решительно отрицает Чешкова. Но чем дальше, тем становилось яснее: С. Кравцов как раз и говорит о нем, Чешкове шестидесятых, с высоты своего сегодняшнего опыта, и, ругая его, ругает себя — тогдашнего — за сходные ошибки, черты характера, методы работы. Мало-помалу в выступлении Кравцова вырисовывался портрет сегодняшнего промышленного лидера — Ч е ш к о в а 70-х...

— Примерно в такое же, как Чешков, положение попал три года назад и я: тоже был приглашен «со стороны» на наш завод, в цех, который несколько лет подряд не выполнял план и где за три года до меня сменилось четыре начальника цеха. Я стал пятым. И у нас были такие же приписки, которые тяжким грузом лежали на прнпятом Чешковым хозяйстве. Литейное производство вообще по своей специфике «позволяет» подобные ухищрения, они и существовали во многих литейных цехах до определенного времени. Полагаю, что ныне это уже редкость, атавизм — введена жесткая отчетность: захочешь, а не припишешь...

Так вот: такой Чешков, каким он показан в картине, каким его сыграл В. Заманский, н е м о г совершить в цехе перелом, оздоровить цех, поднять людей так, чтобы они стали драться за план, добиться постоянного и уверенного выполнения плана. Исхожу из своего опыта, из точного знания, что такое современный производственный коллектив.

Кинематографический Чешков не выглядит членом современного корпуса управляющих, компетентным в основных постулатах науки управления. Он не имеет представления о производственной психологии, о том, как надо контактировать с людьми — от своего заместителя до рабочего. Его методами порядка в беспорядок не внесешь!

Представленный нам Чешков совершенно не уважает ближайших помощников, не опирается на них. Для чего выведен в картине заместитель Чешкова — Манагаров? Каковы его функции, его роль в том перевороте, который намерен совершить «человек со стороны»? По замыслу, заместитель начальника цеха — генератор идей, соратник начальника-реформатора. В фильме все это куда-то ушло. А в реальных условиях первый заместитель должен быть, по-космонавтски говоря, дублером начальника, способным в любой момент его заменить без всякого приказа, да так, чтобы в цехе ни в чем не ощутилась эта замена. Каждый из нас должен помнить и осуществлять на практике одно из главных положений управленческой науки: передать часть своих функций подчиненным — значит усилить свою власть.

Цеховой руководитель, если он не нашел общего языка со своими сотрудниками, с рабочими, не заинтересовал их в своих реформах, неизбежно «сгорит». Так как и сгорел один из моих предшественников, а он был способный и компетентный инженер, знал, что нужно делать.

Любой переворот на производстве надо начинать с убеждения людей, с завоевания союзников — во всех стратах производственного коллектива. Скажу больше: надо уметь разговаривать с людьми — и один на один, и на большом собрании. Среди моих настольных книг — руководства по ораторскому искусству. И поверьте — это не пижонство, а необходимость.

Сегодня невозможно работать, руководить так, как в тридцатые или послевоенные, даже — в шестидесятые годы. Люди, которыми мы управляем,— совершенно не те, что десять лет назад. Они умны, остры и очень хорошо разбираются во всей окружающей жизни. Имею в виду весь вертикальный разрез от заместителей до передовых рабочих. Их можно повести за собой лишь своей убежденностью, преданностью делу, высокой компетентностью, справедливостью. Нужно, обязательно нужно, чтобы люди почувствовали тебя с в о и м! Только тогда, только после того, как тебя признали — ты сможешь твердо и последовательно вести в цехе свою линию.

Ни к чему хорошему не приведет, если человек, как это случилось с Чешковым, придет в сложившийся коллектив, у которого свои обычаи — хорошие или не очень, но свои, привычные,— свой уклад жизни, своя атмосфера,— придет и объявит: все, что вы нажили за десятилетия,— ерунда. Делайте, как я!

Конечно же, руководитель должен обладать сильной волей, но разве можно пускать ее в ход грубо, в лоб — надо действовать ненавязчиво, умно, если хотите — дипломатически. Техника, технология — штука сложная. Но нет ничего в мире сложнее человека — главной производительной силы. И любой, самый совершенный технологический метод, самая лучшая машина будут погублены и скомпрометированы, если внедрять их будет плохой руководитель. Уж поверьте!

Позволю себе рассказать о нашем опыте.

Мы решили ввести в цехе новые смеси, так называемые ЖСС: жидкие самотвердеющие. Это серьезный переворот. С чего мы начали? С бесед — с начальниками участков, с мастерами, с рабочими. У себя в кабинете, на рабочих местах, в перекур. Рассказывали о сути дела, о тех выгодах, которые ЖСС дает производству, цеху, каждому из рабочих. Так продолжалось, пока все чуть не дрожали от нетерпения: когда же?! И тут на очередном совещании прозвучал приказ: с завтрашнего дня такой-то участок переходит на ЖСС. Начальнику снабжения — углекислоты на участок не давать (она нужна была при старых смесях). Все. Выполняйте. И — выполнили.

Так же «сразу» в прошлом году мы сами взялись дать лишнюю тысячу тонн литья. Можете представить, какая подготовительная работа была проведена — и технологическая, и экономическая, и психологическая. А исходили мы из такой идеи: чтобы отладить ритмичное производство, надо заставить цех работать напряженно, с превышением плана. С реальным, грамотным, обсчитанным напряжением, конечно.

Для нашего цеха теперь уже нет проблемы выполнения плана, ибо работает цех в нормальном ритме, без авралов в конце месяца, квартала, года, без «черных» суббот и воскресений, практически без сверхурочных; нет проблемы нехватки рабочих рук, потому что у нас нет текучести, хотя я честно предупреждаю каждого, кто приходит устраиваться к нам на работу, что у нас — трудиться нелегко, кое-где, скажем, в плавильном отделении, иногда еще приходится задерживаться после смены на полчаса-час (вот заменим обветшавшие вагранки, тогда и от этого тоже избавимся).

Я позволил себе подробно остановиться на опыте нашего цеха только для того, чтобы подчеркнуть контраст между реальным ходом реформ и тем, что делает (или, точнее, о чем говорит) в фильме Чешков.

В чем, собственно, программа кинематографического Чешкова?

Экономический подход? В принципе это — подход верный. Об усилении экономических рычагов управления производством говорится во всех последних решениях партии и правительства. Но я не увидел в фильме, как

практически понимает Чешков проблемы экономики. Он только говорит о ней: сколько стоит простой печи? Что стоит то, что стоит это?.. Примитивно. Не в этом суть экономического подхода. А в чем? Мы этого не видим.

В пьесе начальник планового бюро была единомышленницей, опорой начальника цеха. А зачем она в фильме? Только для романа с Чешковым? Слов нет, такая личная ситуация дело вполне естественное, реальное, житейское — но что эта линия дает для идей фильма? Ровным счетом ничего.

Графики, которые вводит Чешков? Но, во-первых, это не ново, это само собой разумеется — современный цех без графика вообще не способен функционировать, а, во-вторых, если сделать из графиков самоцель, в них попросту захлебнешься.

Новый подход к людям, к рабочим? Его вообще нет в картине, если не считать вскользь сказанных слов о связи начальника с рабочим классом. А управлять производством, как я уже говорил, прежде всего значит — управлять людьми.

Вот Чешков безапелляционно, даже с какой-то хитринкой заявляет директору: программы цех не даст. Почему? Да мой генеральный директор даже разговаривать бы со мной об этом не стал! Так быть не может. Как это — программы, государственного плана не будет?! Если тебе как начальнику для стратегических целей нужно в какой-то месяц не выполнить план — ты обязан четко аргументировать это заранее, выйти с этой аргументацией, получить разрешение. А Чешков выступает как некий производственный анархист.

Новая техника и технология? Но о них мы тоже ничего, по сути, не узнаем.

Вот и получается, что Чешков в фильме только декларирует, произносит громкие фразы, за которыми нет реального современного содержания.

Современный начальник цеха должен обладать подлинной партийностью. То есть быть высококомпетентным, умным руководителем, действовать в соответствии со всеми требованиями науки управления, быть психологом и экономистом. Он должен любить людей, с которыми работает. Любить — не значит панибратствовать или обязательно ходить друг к другу в гости. Любить — это значит уважать людей, стремиться, чтобы они чувствовали себя хозяевами в своем цехе. Даже

«Здесь наш дом». Рябинин — П. Вельяминов, Полуэктов — В. Меркурьев

когда ты накладываешь взыскание, ты обязан уважать работника, считаться с его человеческим достоинством, быть справедливым. Кстати, только тогда взыскание принесет не обиду, а желание исправить дело.

●

...Год назад наш журнал провел большую дискуссию «Научно-техническая революция и кинематограф». Авторы дискуссионных статей — социологи А. Янов и А. Аитов, критик Г. Бровман, писатели В. Канторович и М. Колесников, а вслед за ними участники завершившего дискуссию редакционного «круглого стола»: академики А. Прохоров, В. Спицын, Н. Эмануэль, доктор технических наук В. Малых, кинорежиссер С. Герасимов, драматург А. Салынский, секретарь Гагаринского РК КПСС Т. Голубцова, директор завода «Динамо» К. Петухов, директор трикотажной фабрики В. Величко, шлифовальщик ГПЗ-1 В. Голушков и другие товарищи в различных аспектах, с разных позиций исследовали социальные, экономические, технические, психологические процессы и тенденции, свойственные советскому обществу, вступившему в эпоху НТР и зрелого социализма, сопоставляя эти жизненные явления и проблемы с тем, как отражаются и анализируются они нашим киноискусством. Важное место в дискуссии занял разговор о принципах научного управления экономикой, о том, каким должен быть современный промышленный лидер. В этой связи развернулся и спор о Чешкове как о новом типе заводского руководителя. Таким образом, нынешнее обсуждение фильма «Здесь наш дом», по сути, продолжает и развивает дискуссию «НТР и кинематограф». Отметив эту связь, **В. Ишимов** сравнил тогдашнее и нынешнее состояние социального художественного кинематографа:

— Готовя финальное заседание «круглого стола» в прошлогодней дискуссии, мы показали его участникам несколько игровых картин, посвященных современности. Однако многие фильмы, отнесенные к условной рубрике «рабочая тема» и показанные нашим гостям, либо вовсе не затрагивали проблемы НТР, либо вчерашний день гримировали под сегодняшний, что, пожалуй, еще хуже. И многие ораторы излагали тогда свои соображения по одной схеме: смотрите, товарищи, как богата жизнь, какие сложные, противоречивые, острые проблемы ставит она перед нами, а в кино их почти нет.

Сегодня положение изменилось. Фильм, который мы сегодня обсуждаем, ряд других картин, находящихся в производстве или уже готовых, свидетельствуют: наш кинематограф впрямую «выходит» на главную проблематику современности, художники экрана начали непосредственно вторгаться в сложные и разноплановые социально-экономические, психологические процессы научно-технической революции. Ведя речь об инженере Чешкове и его деятельности, авторы ленты «Здесь наш дом» — при всей справедливости претензий к нему — затрагивают вопрос вопросов современного хозяйствования: проблему управления, проблему руководителя.

Я согласен с С. Шаталиным — фильм этот заслуживает самого широкого проката, ибо и его достижения и его слабости поучительны. Они весьма наглядно показывают, что социальное кино требует от режиссера не только добрых намерений и профессионализма,— но глубочайшего и точного знания современности, поистине научной эрудиции в области социальных, экономических, психологических, управленческих проблем НТР в обществе зрелого социализма. В противном случае эффект воздействия кинопроизведения, его героя может оказаться обратным тому, которого добивались авторы.

Действительно, в фильме вызов, брошенный Чешковым неправильной, отсталой организации производства, и сама фигура Чешкова, новатора и революционера, размыты. Конфликт в большей части растворился, если можно так выразиться, в кинематографической плазме.

И в то же время вы слышали, с каким подъемом говорил о фильме Юрий Сохацкий, отлично знающий сегодняшний уровень организации индустриального производства. Значит — и я тоже в этом убежден — фильм при

всех его недостатках содержит заряд, который ложится в «десятку» современных проблем. Содержит, повторяю, при всех своих убытках, о которых убедительно говорили и Ф. Кузнецов, и И. Вайсфельд, и Ю. Богомолов. Отсюда прозвучавшая в выступлении Ю. Сохацкого (рабочего одного из самых известных наших заводов) тоска по Чешкову. Это ли не признак злободневности картины.

Некоторые участники сегодняшней дискуссии обрушились на Чешкова за его резкость, непримиримость, «нетактичное», как принято говорить, отношение к цеховым руководителям. И самым концентрированным проявлением такой «нетактичности» сочли планерку, на которой 15 представителей цеховой «головки» подали заявления об уходе. Это же ЧП! — говорят товарищи. После него Чешкова тотчас бы сняли с работы и не подпустили бы к заводу на пушечный выстрел. Такого в жизни не может быть!

Так ли уж не может? А вот известный очеркист Анатолий Стреляный рассказал недавно в «Дружбе народов» о реальной, не вымышленной писателем истории, притом — происшедшей на несколько более высоком уровне, чем цех.

Речь в очерке А. Стреляного идет о первом секретаре Семеновского райкома партии на Полтавщине Г. А. Олейнике, который четыре года назад пришел на этот пост с должности председателя колхоза. С чего же начал новый руководитель района? С быстрой замены двенадцати руководящих работников всех рангов. «Когда вплотную подошла очередь тринадцатого, Олейник расчел, что тринадцатым может оказаться сам, и поехал, рассказывает, в Полтаву. «Вот, мол, я весь перед вами как есть: если решите, что тринадцатый должен быть не я, а тот, кто им должен быть, спасибо, но имейте в виду, что в таком случае будет и четырнадцатый, имеется, мол, такая для района жизненно важная необходимость». И вернулся домой и выполнил «обещание». Разве нельзя и Олейнику, как сегодня Чешкову, сказать: дескать, вместо того, чтобы работать с людьми, воспитывать их, вместо того, чтобы сделать этих людей своими единомышленниками и соратниками, секретарь райкома их погнал с работы, поступил «нетактично»? Конечно, можно. Но в обкоме ему этого не сказали. Видимо, по основательным причинам. Поэтому не следует, мне кажется, с плеча решать — может ли так быть в жизни. Все зависит от ситуации и от того, что это за люди — способны они переучиться, овладеть новым стилем управления или нет.

Игнатий Дворецкий написал свою пьесу несколько лет назад. Прошла, по сути, целая эпоха, эпоха углубления НТР. На смену годам 60-м пришли 70-е — с новым уровнем мышления наших индустриальных лидеров, с новым уровнем подхода к сложным проблемам планирования и управления на всех уровнях, о чем свидетельствует декабрьский (1973) Пленум ЦК партии.

Прав Ф. Кузнецов: мы размышляем о Чешкове прошлого десятилетия, а сегодня Чешков — иной. Чешков сменил Чешкова.

И в этом знамение времени. Будем надеяться, что наш кинематограф расскажет об этом.

●

Новая картина «Ленфильма» — одна из первых разведок темы: художественного анализа социальных, нравственных, психологических сдвигов и коллизий, вызванных к жизни научно-технической революцией в эпоху развитого социализма. В этой области нашим кинематографом сделано пока что не так много, как всем нам хотелось бы.

Поэтому сама попытка ленинградских кинематографистов средствами искусства отразить и осмыслить кардинальные явления времени заслуживает в принципе одобрения и благодарности.

Однако с тех пор, как киностудия «Ленфильм» впервые получила сценарий И. Дворецкого, с тех пор, как пьеса, переделанная из этого сценария, и поставленные по ней спектакли открыли в лице Чешкова новый социальный тип, до той поры, когда ленинградские кинематографисты снова взялись

«Здесь наш дом». Щеголева — И. Мирошниченко, Чешков — В. Заманский

ставить фильм о начальнике 26-го литейного корпуса, прошло, как говорилось за «круглым столом», несколько лет. Несомненно, фильму «Здесь наш дом» следовало взглянуть на Чешкова, эту интересную, сложную и в чем-то противоречивую фигуру, с дистанции времени, исследовать, как изменился этот характер и что он изменил в самой действительности.

Это было тем необходимей и возможней, что не так уж далеко от студии, на том самом заводе, который был «прообразом» завода, где работает Чешков и который стал местом съемки ряда сцен картины, многое изменилось. Интереснейшие процессы происходили и происходят и на других известных ленинградских заводах и в объединениях — скажем, в Станкостроительном объединении имени Свердлова. Огромный опыт управленческой деятельности в современных условиях приобрели реальные Чешковы, многому научились на собственных ошибках.

К сожалению, попытка авторов картины художественно осмыслить и преобразовать в экранные образы, сюжетные линии все это новое, неисследованное была недостаточно последовательной и поэтому не увенчалась полным успехом.

Тем не менее, думается, разведка актуальнейшей, животрепещущей темы времени, предпринятая в ленте «Здесь наш дом», отнюдь не бесплодна. И удачи и потери ее — каждая по-своему — поучительны.

P. S. Когда этот номер журнала был подписан к печати, киностудия «Мосфильм» закончила работу над картиной «Самый жаркий месяц» (режиссер Ю. Карасик), развивающей и художественно осмысливающей процессы, происходящие в условиях научно-технической революции.

В ближайших номерах редакция предполагает проанализировать этот фильм, ведущий поиск на главном направлении развития советского кино.

О. Кучкина

Воспитание чувств

1. Потребность добра

Молодые спрашивают. О том, что их интересует. Волнует. Беспокоит. Тревожит. Вопросы юных иногда звучат острее вопросов взрослых — в силу большей впечатлительности и восприимчивости первых. Вот почему кинематограф нередко выверяет проблемы, занимающие общество, на молодых и даже юных людях.

Эти вопросы неодинаковы и часто прямо противоположны в двух мирах, на которые сегодня делится человечество.

Вспомним фильм Стэнли Креймера «Благослови детей и зверей», недавно прошедший по нашим экранам.

Начальный эпизод его был ключевым: ребята и бизоны мечутся в одной загородке, а взрослые, выстроившись стенкой и подняв ружья, хладнокровно целятся и стреляют, стреляют в них. «Мама, не стреляй!»— летел жуткий детский крик. Эпизод оказывался сном одного из мальчишек, но действительность представала ничуть не менее страшной. Маленький лагерь, въезд в который украшала надпись: «Вы присылаете нам своих детей, мы возвращаем вам ковбоев», был сколком большого мира, в котором жестокость являлась во многом мерой человеческих добродетелей и, уж во всяком случае, человеческих отношений.

Художники часто обращаются к детству еще и потому, что в маленьких людях продолжится, должно продолжиться то, что нам, взрослым, дорого сегодня. Отсюда такой набат по поводу всего, что неблагополучно на земле.

Но вот совсем другой маленький человек — в ленте Сулико Жгенти и Резо Чхеидзе «Саженцы». Другой — потому что принципиально другой мир.

Внук старого Луки вместе с дедом покидает свою деревню и отправляется в путь за саженцами. Все, кого повстречает старый крестьянин, получат от него толику доброй мудрости, а уж внук Каха — в первую очередь. Но и путники, со своей стороны, почерпнут от встреченных людей и доброты, и веры, и достоинства. Дед Лука хочет достать саженцы хечечури, груши, которая даст плоды только через двенадцать-тринадцать лет. В автобусе с интуристами, куда попадут Лука и Каха, американец из штата Огайо удивится: и вы будете ждать так долго? вы верите, что через тринадцать лет планета будет еще существовать?

Но если не верить в это, если не ждать — очень трудно жить. Очень плохо жить.

Лука верит и ждет. И Каха верит: потому что с молоком матери, с первым сознанием впитал в себя все, чем щедра его родная земля, чем богаты люди, живущие на ней. А богаты они отзывчивостью, чуткостью, любовью к человеку.

Потребность добра в мире очевидна. Различны ее истоки.

Мы не изолированы от других стран и континентов, не ограждены от проблем, которыми озабочено человечество. Но мы живем принципиально по-другому. В нашем доме другой порядок, другой устав.

Гуманизм всегда был исконной чертой советского киноискусства. Лучшие советские кинокартины помнятся своей проповедью добра, человечности, нравственности. Мы знаем ленинские слова о том, что «нравственность это то, что служит... объединению всех трудящихся вокруг пролетариата, созидающего новое общество коммунистов». Новое общество коммунистов — дело многотрудное, созидание его требует чистоты помыслов, широты взглядов, глубины понимания и подлинной убежденности, требует талантливых умов и талантливых сердец. А помех еще немало, и в упоении д в и ж е н и е м чья-то незрелая голова может ошибиться...

Несколько лет назад в молодежной газете развернулась дискуссия на тему — зачем человеку искусство. Один из участников дискуссии, москвич Н. Степанов, высказался яростно и неожиданно о том, что, по-видимому,

весьма беспокоило его. «Среди некоторой части молодежи,— писал он,— стало модным иронизировать по поводу душевности человека. Душевность стала синонимом слезливости, слюнтяйства, а сейчас котируется мужественность, и один из основных атрибутов ее — практичность. Да, жизнь с каждым днем все настойчивее требует от нас: приобретайте это ценное качество, будьте практичными в своей деятельности. И люди стремятся быть практичными, при этом отметая в сторону все, что не имеет достаточной практической ценности, в том числе и душевность».

Признаемся: автор имел основания для беспокойства. И мы с вами тоже знаем такой тип прагматически настроенного молодого человека, который желал бы выхолостить «чувствительность» (имеется в виду чувство). И даже довольно преуспел в этом, оставив себе для жизни, для «практического пользования» только сугубо деловые качества: рассудительность, понимание требований дня, умение принять решение, стремление к служебному росту. Плохие качества? Да нет, что вы, почти превосходные. Вот только односторонность их, как и всякая односторонность, может повести к некоему перекосу личности, последствия которого и мы и сама эта личность еще ощутим, если уже не ощутили.

Впрочем, мы вернемся позже к этому жизненному типу. А пока заметим, что и кинематографисты, очевидно, узрели его в реальной действительности. И не абстрактные побуждения, а необходимость острой, последовательной полемики, борьбы с ним вызвала к жизни ленты, о которых мы собираемся говорить.

2. Тема или позиция?

Взрослый спас ребенка.

Милиционер, рискуя жизнью, задержал опасного преступника.

Женщина воспитала неродную девочку.

Факты выстраиваются в ряд. Это обыкновенный ряд. Обыкновенный для нашего общества, где высота моральных норм воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Так монтажник, привыкший работать над землей, уже не замечает высоты. Это хорошая привычка. Но — привычка, иными словами — динамический стереотип. Иногда в чьем-то сознании стереотип берет явный верх над динамикой, и тогда люди отвыкают удивляться. А люди, отвыкшие удивляться, похожи на слепых. И наверное, время от времени нужно разбивать скорлупу привычного и являть миру в естестве, в первородстве то, что, по сути, достойно удивления.

Женщина воспитала неродную девочку — это составляет сюжет картины «Мачеха» (студия «Мосфильм», сценарий Эдуарда Смирнова по одноименной повести М. Халфиной, постановка Олега Бондарева). Перед нами история того, как человек пробивается к человеку, как подлинная доброта побеждает все препятствия на своем пути. Собственно, вся картина есть один большой эпизод (который можно назвать: отношения в семье), содержащий пристальное, внимательное разглядывание двух человеческих душ. Они не в равном положении. Одна — маленькая, съеженная, сгорбленная недетским горем, застывшая. И другая — взрослая, отчаивающаяся от попытки к попытке и вновь набирающая силу в стремлении растопить лед одиночества и скорби маленького человечка.

Искусство художника вправе выбрать масштаб для своего исследования. Ситуация может быть самой камерной или, напротив, самой глобальной — было бы исследование. Была бы художественная правда.

Возможно, увидь мы на экране актрису не такого широкого диапазона, все стало бы заметно однообразнее и иллюстративнее постольку, поскольку задачка задана так, что ее условия понятны с самого начала и итог практически известен. Но героиня Татьяны Дорониной оказывается настолько богатой и многогранной натурой, проявления ее настолько органичны и естественны, что перед нами целая фильмотека человеческих чувств, следить за которыми не наскучивает на протяжении почти всей картины. Звучат все струны актерского инструмента — от комической до мелодраматической.

«Саженцы»

Вот в дом к Шуре Олеванцевой — так зовут героиню — приходит учительница из школы, где начала учиться девочка. Ох, эти молоденькие учительницы, которые и робеют еще, и жизни-то как следует не знают, но не показывают вида и оттого нарочито значительны и сухи. И ладно, если они еще сумеют понять жизнь и себя и открыться навстречу живой жизни, а ну как застынут в своей сухой значительности? Ничего этого Шура Олеванцева не понимает, конечно, то есть сознательно не анализирует. Но сцена эта — не просто бытовая подробность. В ней противостояние двух начал: сухого, формального, омертвляющего и насыщенного полным чувством, животворного. Шура непонимающе смотрит на учительницу, она даже не постигает ее вопроса, настолько диким кажется ей само «проницательное» предположение: «Может быть, девочка перегружена физической работой?» Она, Шура, не знает теоретических положений педагогики, но знает свое сердце, и по ее сердцу *это* невозможно. Невозможно — что тут больше объяснять. Смена переживаний на лице Шуры — недоумение, растерянность, гнев, обида — дает великолепный комический эффект. Комический и одновременно трогательный, как трогательны ее реакции и при первом знакомстве с девочкой. Это детское личико с кулачок, этот диковатый, недружелюбный взгляд, это столь долгое молчание — а она, «мачеха», растеряна, и больно ей, и жаль девочку, но она собирается с духом, и речь ее проста и ласкова, ласкова и проста, и так теперь будет всегда.

Было произнесено слово: мелодраматическая. Слезливо-сентиментальная драма, иногда с разными эффектами и ужасами — так толкует понятие мелодрамы старый словарь. Однако время изменило это толкование. И вообще показало, что нет плохих жанров, есть плохие авторы. Алексей Арбузов, скажем, настаивает на определении жанра своей пьесы «Таня» как мелодрамы, а особенно теперь, по прошествии лет, видно, какая это прекрасная и талантливая вещь. Так что в мелодраме как таковой нет ничего неудобного или стыдного. И «Мачеха» — мелодрама, надо это прямо признать.

Мы иногда стесняемся обычных человеческих чувств, стыдимся их открытого проявления. Конечно, коли они есть, но мы умеем

владеть собой, умеем быть сдержанными — так слава богу. Сдержанность — свойство современного человека, и свойство не из худших. А коли и скрывать и сдерживать нечего? На месте чувства появляется не какое-то нейтральное качество — появляется бесчувственность, а она прямым образом влечет за собой цинизм. Увы, это встречается среди нынешних молодых людей и, может быть, чаще, чем хотелось бы.

Так вот, сегодня, когда даже иные дети (из почты Агнии Барто) объявляют, что «будут дружить только с теми, у кого есть что-то замшевое», или «с теми, кто имеет в классе власть», мелодрама, опирающаяся, в первую очередь, на непосредственное, бескорыстное чувство, нужна, на наш взгляд. Разумеется, не в старомодном, а в каком-то ином, новом, современном качестве (собственно, арбузовская «Таня» как раз такова).

Другое дело, когда на первый план выходят моменты, прицельно работающие на наши слезные железы. Тут появляются и педалирование, переходящее в дурную чувствительность, и назидательность, и демонстративность тех или иных положений для лучшего доказательства «тезиса».

К сожалению, фильм, о котором мы говорим, не избежал всех этих опасностей. Жаль. Они способны оттолкнуть взыскательного, развитого зрителя, и тогда втуне могут пропасть усилия, которые ни в коем случае не должны бы быть напрасными. Та неисчерпаемая доброта, и терпение, и всепоглощающая способность любить, забыв себя ради другого человека (а не ради «выгоды»), все искреннее, подлинное, что мы обнаруживаем в лучших сценах «Мачехи», д о л ж н о экспонироваться в качестве «предметов» первой необходимости и ежедневного обихода.

И все-таки, и все-таки...

Известно высказывание Станиславского: играя скупого, ищи, где он добр. От противного, от контрастного, от не рядом лежащего следует идти в искусстве. И не к актерской игре только в данном случае целесообразно отнести эту мысль, а к выбору материала, модели, на которой зиждется авторская идея. Желая пробудить чувства добрые, поищите, поищите материю!

Факты, в ряд которых становится сюжет «Мачехи», благородны сами по себе. Непосредственное их отображение на экране есть дело полезное. И все-таки не стоит ли черпнуть поглубже, из с л о ж н о с т и обыденности?

На это направление рассуждений наталкивает и фильм «За твою судьбу» (Одесская киностудия, сценарий Е. Оноприенко, постановка Т. Золоева). Он прослеживает такую историю. В Одессу приезжает из Франции молодая женщина (артистка Е. Козелькова) с больной девочкой. Она обращалась ко многим врачам: недуг девочки оставался неизлечимым. Если ей не помогут здесь, надеяться больше не на что. Советский профессор делает Мари-Луиз операцию, и делает удачно: девочка поправляется. Но помощь, которую получает молодая женщина от советских людей, этим не ограничивается. Узнав, что она не Тереза, а Тамара, ребенком угнанная в фашистскую Германию, ее новые знакомые помогают установить, кто были ее родные, и таким образом обрести утерянную родину.

В картине есть эпизод, когда новый знакомый Терезы (артист Л. Дьячков) приводит ее в гости в свой дом. Здесь его родные: старший брат, жена брата. Разговор мог бы, кажется, пойти по определенному руслу: как вы там, во Франции, поживаете, чем занимаетесь, как вам нравится у нас? Ведь чужая жизнь всегда может вызвать вполне неформальный интерес. Поначалу так и идет. Но вот резкая нота нарушает любезное течение беседы. Как же так, вы знаете, что у вас тут могут быть родные, и не ищете их? Именно эта резкая нота все и меняет. Именно она становится проявлением настоящей человеческой заинтересованности в судьбе другого человека. Заставляет Терезу задуматься, оглянуться и понять, что узы единства с родной землей, несмотря на целую жизнь, прожитую вдали, крепче, чем представлялось.

Человек человеку друг. Эта формула нашей жизни отражает закономерность отно-

шений в обществе. Однако только иллюстрация этого положения еще не составляет произведения искусства. Если художническая точка отсчета лежит на поверхности, если нет своеобразного взгляда, нет одного-единственного прочтения материала, приходится говорить о расхожих представлениях, о стандарте.

Локальность происходящего в картине «За твою судьбу», узость заключенной в сюжетные границы действительности оборачиваются в итоге известной ограниченностью. Как и в «Мачехе», здесь возникают минуты, и они не столь уж редки, когда иллюстративность подменяет собой живое течение жизни, с ее далеко не всегда «организованными» выплесками. Вот, пожалуй, самое подходящее слово для произведений, подобных данному фильму: действительность предстает в них слишком о р г а н и з о в а н н о й. А отсюда — не хватает воздуха, свободы дыхания, полноты и глубины реальности.

Так, может быть, истинная доброта — поскольку мы говорим о ней — не в фабуле, мелодраматической или драматической самой по себе, но обязательно организованной строго «на тему», а в чем-то ином?

В наше время (а может быть, так уже бывало или даже было всегда, но мы живем в свое время и судим в основном о нем), так вот, в наше время категория доброты приобрела гораздо более серьезное содержание, нежели просто суждение о свойстве людской натуры. Сегодня это позиция художника, исполненная участия и интереса к человеку, к подробностям его личной и социальной жизни. Позиция, обозначенная активно, противостоящая сухому рационализму и тем более крайним его выражениям — цинизму и жестокости. Позиция, предполагающая активную борьбу со всем тем, что отрицает или искажает наши идеалы.

3. Эффект «переполненного троллейбуса»

Вы не слышали о таком?

А между тем мы попытались дать «научное определение» вполне простому и знакомому всем явлению. Вы едете в переполненном троллейбусе. Вас стиснули, и чей-то локоть не слишком деликатно прикоснулся к вашей спине. Вы не сдержались, и... дело было сделано. Искра побежала как по оголенным проводам. Сухой треск нервической перебранки заряжал атмосферу все новыми и новыми квантами раздражения.

Говорят, раздражение, как и любой вид энергии, не исчезает и не растворяется бесследно, а так и повисает в воздухе, и даже концентрируется, чтобы после превратиться в какую-нибудь досадную оплошность или другую неприятность. Еще один пресс на наши бедные нервные клетки.

Но представьте себе, что в этом троллейбусе едете не вы, а, предположим, герой фильма «Жил певчий дрозд» (киностудия «Грузия-фильм», режиссер Отар Иоселиани).

Гия, молодой человек, играющий в симфоническом оркестре (на ударных), живет на свете так, как живет птица. Птицы, надо сказать, тоже по-разному живут. Но в сравнении «как птица» уже заложен априори заданный оценочный момент. Легко, беззаботно, свободно. Можно еще сказать: порхая, но, с нашей точки зрения, это будет лишнее. У Гии много друзей в городе, в котором он живет. Девушка-лаборантка, часовщик, врач-хирург, да еще родственники, тетка, например, к которой он заглядывает на именины. В ресторанчике, куда он приходит, приглашенный в одну компанию, его тут же зазывает к себе другая: все знакомы с ним. И приезжие туристы, которых он сначала пытается пристроить к кому-нибудь на ночлег, а в конце концов оставляет у себя, тоже могут зачислить себя в легион его друзей. Такой он человек. Он идет по городу, с одним обменялся парой слов, у кого-то вызвал любопытство, у кого-то удивление, кого-то сумел рассердить. Но главное мимическое движение на лицах тех, с кем сталкивает Гию его «броуново движение»,— улыбка.

В финале картины Гия погибает. Погибает нелепо, случайно. Но и вся его короткая жизнь во многом состояла из случайностей. По сути, он ничего и не сделал толком. Хотел

«Мачеха»

сочинить какое-то музыкальное произведение, мы видим листки с нотами, над которыми он останавливается в задумчивости,— не успел.

Гия жил, как живут птицы. Легко, беззаботно, свободно. Стихийно. Он не сумел состояться как значительная личность. Возможно, в этом и беда и вина его. Да только не о том речь в фильме «Жил певчий дрозд».

Взять картину Василия Шукшина «Живет такой парень». По построению они как будто сходны. Паша Колокольников (Леонид Куравлев), так же, как и Гия, касается многих и многого в жизни, и каждый раз это касание высекает искру участия, искру добра, сдобренного юмором. При этом Паша, конечно же, активнее, и самостоятельнее, и сознательнее Гии. Он-то как личность и созрел и оформился, несмотря на свою молодость.

Но вся штука в том, что это совсем разные картины. В фильме «Живет такой парень» представлена бытовая история, заключенная в острохарактерную комедийную форму. Лента же Иоселиани, при всех своих реалиях, при всех почти документальных подробностях быта (даже звуки жизни города, даже диалог записаны тут «под документ»), при всем при том своего рода грустная притча. И как только мы поймем жанр, обнаружатся важные вещи.

Обычный человек этот Гия. Только все его время было отдано друзьям, а то и вовсе посторонним людям. Только он распространял вокруг себя тепло и свет, и человеческое обаяние его было таково, что люди, соприкоснувшиеся с ним, возможно, даже незаметно для самих себя, становились чуточку отзывчивее, чуточку светлее. (Это отличная, умная и топкая актерская работа непрофессионала, режиссера-документалиста Гелы Канделаки.) Гия растратил себя на других. А растратил ли? А если и доброта не исчезает бесследно, а аккумулируется в атмосфере?

В мастерской часовщика остался вбитый Гией накануне гвоздь, на который часовщик, наконец-то, может повесить кепку. А на нашу долю остались щемящее чувство оборвавшейся песни и непроизнесенная заповедь: нам не хватает доброты в обыденной жизни, когда нет надобности для совершения благородных поступков или подвигов, а есть надобность в ежедневном терпении, и терпимости, и понимании людей; пожалуйста, будьте повнимательнее ко всем людям и ко всякой отдельной человеческой жизни...

«За твою судьбу»

Итак, попади Гия в наш троллейбус, и, может быть, вместо перебранки возникла бы улыбка. И попади сюда Виолетта Львовна, пожилая учительница из фильма «Перевод с английского» (творческое объединение «Экран», сценаристы Наталья Долинина и Георгий Полонский, режиссер Инна Селезнева), реакция была бы примерно той же.

Когда-то Майя Булгакова создала образ женщины, бывшей летчицы, а ныне директора техникума, в картине «Крылья» (сценарий Н. Рязанцевой и В. Ежова, постановка Л. Шепитько). Актриса показала диалектику характера и — сквозь это — диалектику самого жизненного процесса. Жесткие, почти уставные положения, которых осознанно, понимая их необходимость, придерживалась на войне Петрухина, стали прокрустовым ложем: на него она желала бы и в мирной жизни уложить непохожие характеры, непохожие проявления этих характеров, самое бытие.

Виолетта Львовна — прямая противоположность Петрухиной и прямое продолжение темы Майи Булгаковой. Все, что вызывало у Петрухиной неприятие, протест, Виолетта Львовна несет тихо, неназойливо, почти смущенно, но — как знамя. От этого не отступит, этого не предаст. Она нестандартна сама и к людям относится нестандартно. Наклонит свою белокуро-седую голову в кудельках, вглядится чуть усталыми глазами в собеседника и произнесет какую-нибудь странную реплику, которая другому, нормальному, скажем так, человеку и в голову бы не пришла. Как, например, в этом ее диалоге с молодым учителем математики. Он рассказывает ей о своей работе: «о поведении изолированного атома в магнитных полях».

«— Изолированного?— переспросила она.

— Да.

— Китайская грамота. Ну и как же он ведет себя там? Понимает, по крайней мере, что он не в пустоте околачивается, а в магнитном поле?

— Понимает.

И оба они засмеялись».

Она никогда не говорит пустых слов, из вежливости или чтобы сказать что-нибудь. Во всякой ее фразе — напряженный интерес к партнеру и собственное самораскрытие, же-

лание поделиться накопленным: на остальное не стоит и времени тратить.

Булгакова — Виолетта Львовна, с ее особенной походкой на немодных и одновременно претендующих на что-то каблуках-шпильках, с ее кокетливым, не по возрасту, бантом на блузке, с ее неуместным чтением стихов в учительской, с неожиданными и опять же не очень уместными проявлениями откровенности, не боится быть вроде бы нелепой. Например, она принимает ложь своего ученика Лени Пушкарева, потому что умеет смотреть на вещи не узко, умеет понять все причинно-следственные связи в этих непонятных ребячьих характерах. И через горечь и личную неустроенность проливается свет ее незаурядности.

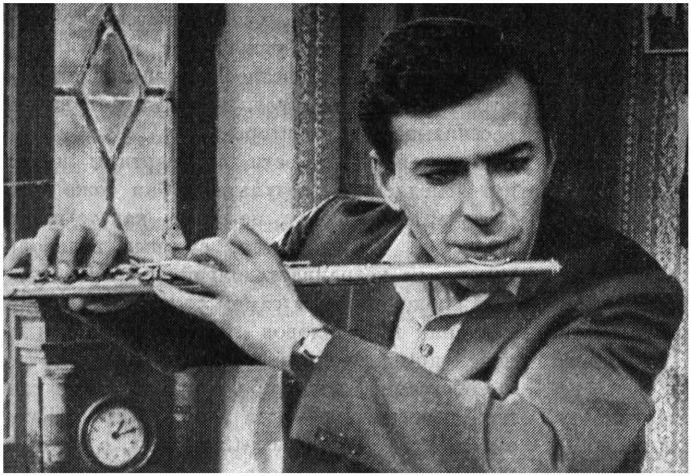
Да, она чудна́я. Но именно ей, с ее «оптимистической гипотезой», как счастливому человеку позавидует целиком новомодный молодой человек по прозвищу Числитель (артист Георгий Тараторкин), тот самый, в ком Виолетта Львовна сумела угадать призвание раньше, чем он сам его угадал. Она, как персонаж одной известной песенки, «щедра, щедра, тратит себя, тратит», и чем более тратит, тем более счастья распространяется вокруг. Счастья взаимопонимания.

4. Добро должно быть с кулаками?

Вам, разумеется, знакома эта формула, которую в свое время бросил поэт, обрадовав ею часть публики. Казалось, истина найдена, все очень просто, дело лишь в кулаках, которыми добро должно защищать себя, обороняясь от зла, а также нападая на него.

Понять первоначальный толчок сказавшего фразу легко: очень хочется, чтобы добро было активным, наступательным, как раз таким, каким, к сожалению, бывает зло. А между тем в действительности добро часто не имеет ничего общего со всем известными кулаками...

В пьесе Виктора Розова «Ситуация» один из персонажей, Антон, друг и сподвижник главного героя Виктора Лесикова, изо всех сил борется за справедливость, за то, чтобы победа в конце концов оказалась на стороне его товарища. Однако он настолько увлечен этой своей борьбой, что в его сознании постепенно смещаются ориентиры: средства, которыми он пытается достичь цели, меняют самую его нравственную основу. Настает момент — Розов как тонкий художник замечательно понимает свою задачу и умеет ее выполнить необходимыми средствами,— когда Антон вдруг начинает говорить оборотами,



«Жил певчий дрозд»

целиком заимствованными из фразеологии мастера Игната Васильевича, человека, против которого Антон, собственно говоря, и боролся!

И вот наши герои: Виолетта Львовна и «певчий дрозд». Излучающие добро, отстаивающие добро всей собственной жизнью, но при этом какие-то, как бы это верно сказать, негромкие...

Случайно ли это?

Вероятнее всего, что у добра иная ипостась, нежели у зла. И сила его в ином. Возможно даже, что в его «слабости». Мы берем это слово в кавычки, потому что и Виолетта Львовна, и многие, подобные ей, на самом деле — сильны. Они по-настоящему тверды и последовательны в принципах, которые чаще всего не провозглашают, но в которые веруют неизбывно. Только их характеристические проявления содержат в себе не «прямые», а «обратные» ходы.

Надо идти и стучать кулаком, если что-то не так — вот прямой ход. Молодая учительница позволила себе бестактность. Выговорить ей, и дело с концом. А Виолетта Львовна, померкнув лицом, через секунду найдет в себе силы преодолеть обиду и, повернувшись к учителям, прочтет стихи Тютчева:

Когда дряхлеющие силы
Нам начинают изменять
И мы должны, как старожилы,
Пришельцам новым место дать, —
Спаси тогда нас, добрый гений,
От малодушных укоризн,
От клеветы, от озлоблений
На изменяющую жизнь;
От желчи горького сознанья,
Что нас поток уж не несет
И что другие есть призванья,
Другие вызваны вперед...

И еще добавит: «Мне бы только понять: кто вы, эти другие? Какие вы?» Потому что испытывает чувство ответственности за этих «других».

Профессор Сретенский, главное действующее лицо картины «Монолог» (студия «Ленфильм», сценарий Евгения Габриловича, постановка Ильи Авербаха),— ученый, всего себя посвятивший науке, добившийся в ней, несмотря на собственную неудовлетворенность, немалых успехов (артист Михаил Глузский). Смог бы это сделать слабый человек? Вряд ли. Да нет, наверняка, не смог бы. Но отчего же, когда речь идет о промахах, которые совершает его дочь Тася (Маргарита Терехова), о ее нравственной неразборчивости и ограниченности или о любовной беде, в которую попадает его внучка Нина (Марина Неёлова), он молчит и не делает ни одного решительного движения?

А разве он молчит? Имеющий уши да услышит, имеющий глаза да увидит. То, как профессор Сретенский живет, как думает, как поступает, и есть его немолчание, его жизненное кредо, его нравственные правила. Внучка его слышит, потому так трепетен их контакт, так глубоко взаимопонимание. Дочь? Что ж, легко проводить линии на бумаге. Жизнь причудлива, а не прямолинейна, и если мы хотим следовать ее правде, а не умозрительным построениям, придется признать, что не все люди понимают друг друга, в том числе и те, кто близок по крови, и ген интеллигентности и душевной тонкости, увы, еще не обнаружен.

Есть фильмы ответов. Они обычно вызывают немедленную и почти прямую реакцию.

И есть фильмы вопросов, после которых выходишь в раздумье. Требуется продолжение душевной работы, начатой, разбуженной подобным фильмом. Таков «Перевод с английского», таков «Монолог». Не ясное, общепринятое, предложено нам художниками. Нет, в первооснове лежало их, художников, напряженное размышление, углубление в проблему, поиск истины. Ответное соразмышление — вот благодарный итог, на который вправе рассчитывать эти авторы.

По всей вероятности, их картины не дадут немедленного результата. Они тоже «прорастут», но не сразу, не скоро, как те груши хечечури. Торопящиеся, суетные недовольны: их не устраивает долгий срок. Но в самом спокойствии, в самом терпеньи, с каким садовник ждет плодов от дерева, уже заключен мудрый и добрый взгляд на вещи.

Собственно, мы только что, в двух словах, пересказали смысл ленты Сулико Жгенти и Резо Чхеидзе «Саженцы», о которой уже здесь упоминалось.

«Перевод с английского»

У этой ленты знаменательный финал. Саженцы, которые дед Лука (артист Рамаз Чхиквадзе) и его внук Каха (Мишико Месхи) достали с таким трудом, берегли, укрывали собственной одеждой, когда начались заморозки, а одно деревце, что отдали в руки недостойного человека, затем отобрали («Мне не жалко, но... Не твое это дело»,— с извиняющейся улыбкой сказал дедушка), эти самые драгоценные саженцы... летят под колеса тяжелой машины. Машина повисла над пропастью, еще несколько мгновений, и она обрушится вниз. Саженцы деда Луки останавливают бешеное вращение буксующего колеса. С хрустом переломав тоненькие стволы, машина отъезжает от края пропасти и — исчезает за поворотом: шофер даже «спасибо» не сказал.

В сценарии это было по-другому, был автобус с детьми; в фильме — обыкновенный грузовик с неважным человеком — водителем. Заметьте себе это обстоятельство, оно еще понадобится нам.

Кажется, «Саженцы»— тот же случай ясности, и в выборе материала и в теме, который не всегда удовлетворял нас. Однако это совсем другой случай. Жанр этой ленты требует судить ее по иным законам. Перед нами опять своеобразная притча, которая так мила грузинским кинематографистам, в которой таинственным образом сочетаются традиции и современность,— дитя, рожденное от этой четы, помогает пробудиться новым мыслям.

Смотрите, дед Лука отнял саженцы. С извиняющейся улыбкой, а все-таки отнял. Профессор Сретенский, наконец, не выдержал и взорвался. Значит, вовсе не безответны наши добрые люди?

И тем не менее ограничиться подобными героями советского кинематографа— значит заведомо сузить понимание доброты как жизненной позиции, непременно включающей социально активную функцию. Нельзя позволять людям типа Таси Сретенской паразитировать на порядочности. Нельзя оставлять, уступать поле деятельности людям, преследующим эгоистические, корыстные цели, ибо это оборачивается не просто личной, но общественной бедой.

А к т и в н ы е добрые люди, чьи нравственные качества проявляются в созидательном труде, в борьбе с недостатками, тормозящими наше движение вперед, должны выйти на первый план в советском кино. Они и выходят. По-разному, робко и смело, удачно и неудачно, но выходят.

5. Сфера «слов» и сфера «дела»

Сфера «дела» все больше завоевывает киноэкран, так же как и литературу и театральные подмостки. «Человек на своем месте», «Здесь наш дом», «Старые стены»— вот последние ленты, где герой дня — председатель колхоза, начальник цеха, директор фабрики, причем не в «общечеловеческом» своем качестве, а в самом что ни на есть «производственном».

Мы все пристальнее интересуемся человеком, активно участвующим в процессе сегодняшней жизни, в научно-технической революции, его нравственной программой и программой действий, потому что от этого зависит, ни много, ни мало, наша с вами жизнь. Движение современности не просто к а с а е т с я всех. Оно з а х в а т ы в а е т всех в свою орбиту. Наше общее активное участие в делах народа, в делах страны становится все более существенным фактором и экономической, и политической, и идеологической жизни.

Начнем, однако, с героя, более, чем кто либо другой, сфокусировавшего в себе некоторые современные тенденции. Чешков, «человек со стороны».

Его кредо, его «верую»— это счет. «Пора нам перестать разговаривать на пальцах, надо считать». «Работа на износ — преступная работа. Неэкономичная, антинаучная, дорогая». «Ложь не экономична». «Анализ! Анализ! Анализ!» Таков излюбленный его набор, такова отправная точка всех его действий.

Скажем сразу: Чешков драматурга Игнатия Дворецкого нам нравится. Он живет своим делом, живет энергически и страстно, мужественно и честно, вкладывая в него всего себя. При этом он вовсе не сверхчеловек, все знающий, все умеющий, действующий без страха и сомнений. Он предложил сам себе такую конструкцию поведения, потому что считает ее наиболее плодотворной, наиболее приемлемой для тех обстоятельств, в которых очутился. А обстоятельства крайне непросты: 26-й цех, в который он пришел начальником, 26-й, чудо техники, чудо XX века, не дает продукции, какую он должен бы давать, из-за очковтирательства, приписок, упоения прошлыми заслугами. Чешков должен это поломать. Как?

В той цепи мыслей, которые вызывает пьеса Дворецкого, нас интересует одно звено: доброта. О предшественнике Чешкова, Грамоткине, говорят, что он был добр к людям. Чешков же выступает против его доброты. Более того, он предлагает считать и там, где речь идет о доброте. Но разве душевные свойства подвластны счету? Разве допустим сам перевод человеческих эмоций в цифры?

Оппоненты потирают руки: легко изображать добряков там, где все ограничивается отношениями, чувствами, то есть, по существу, с л о в а м и. А если перед нами человек д е л а?

На первый взгляд, убедительный контрмарш. Как будто бы так. Чешков действует. А Виолетта Львовна читает стихи или произносит странные сентенции. Профессор Сретенский не показан в сфере дела, а только в сфере чувств, читай — тех же слов.

А нам приходит на память статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». С горечью писал великий критик о благородных молодых людях, ни на что, кроме порывов, не способных, о «симптоме болезни», что «пошлым образом портит все наши дела», имея в виду революционную деятельность, которую губила эта робость, это бессилие рыцарей фразы. Но речь-то шла всего-навсего о любовной повести, тургеневской «Асе», в которой уж точно никакого «дела» не было, а одни только «слова».

По-видимому, и любовь, и быт, и внеслужебные отношения — все может быть той ареной, на какой разыграется человеческая комедия или драма, в возможностях которой показать и героя дня и сына века. Ибо человек проявляет свои качества в любви, к примеру, точно так же, как и в служебной деятельности. Кстати, «слова» Виолетты Львовны и есть ее «дело». Это ее профессия. Словами она, учитель, пробуждает в учениках «души прекрасные порывы».

В контексте пьесы, в контексте образа мы

понимаем, что правда за Чешковым — и в аспекте его взаимоотношений с Грамоткиным тоже. Суть в том, что мягкость, прикрывание слабостей и недостатков друг друга, попустительство, какие мы знаем за Грамоткиным,— далеко не всегда признак доброты. Вернее сказать: совсем не ее признак. Гораздо более точный критерий — прямо противоположная черта: непримиримость. Мы ощущали это и раньше, на примерах деда Луки, Виолетты Львовны, профессора Сретенского. Четко определили — на примере Чешкова.

Инженеры уходят из 26-го. Один за другим. Рвут давнишние, прочно налаженные связи, можно сказать, рвут пуповину, соединявшую их с заводом. Не могут сработаться с новым главным. Значит, для них Чешков олицетворяет зло? Не значит. Зло — в них самих, в их прошлой работе, в том самом попустительстве, в «доброте» Грамоткина и ему подобных. Так не могло больше продолжаться! Если уж на то пошло, есть доброта хирургического скальпеля, удаляющего больные наросты и иссекающего язвы. Вот это, поистине, новое качество в Чешкове, которого, пожалуй, мы не знали в прежних симпатичных нам героях. Но это не страшно. Есть единицы, прокладывающие дорогу. Однако и от того, какие сотни, тысячи, тоже кое-что зависит...

Повторим, однако: в контексте образа, в формуле «человек дела» равно важны обе части, ее составляющие. Чешков (как хорошо передает эту основу его характера артист театра на Малой Бронной А. Грачев) человечен, и это в высшей мере существенно. Припомните хотя бы то, как внешне безэмоционально, а по существу, трагично рассказывает он на аэродроме Манагарову о смерти жены, и вы согласитесь: он сух не потому, что не умеет чувствовать, а потому, что умеет — обязан уметь — владеть собой. Ему-то как раз свойственна по-настоящему интеллигентная сдержанность.

Но сложность в том, что есть другие деловые молодые люди. Другие, но внешне очень похожие. Они объявляют жесткий рационализм, оголенный практицизм (уже без всяких эмоций) жизненной философией, обусловленной якобы требованиями дня. Или не объявляют — они тоже не всегда любят декларации,— однако про себя исповедуют. Расчетливые, трезвые, они признают только то, что приносит практическую пользу. Впрочем, перечитайте еще раз письмо Н. Степанова, и станет ясно, о чем речь.

Они тоже противники доброты. Но на этот раз противники подлинной доброты, как и многих прочих человеческих чувств.

Во имя чего тот или иной гражданин осуществляет свою деятельность — вот, очевидно, чем проверяется качество коммунистической нравственности, подлинность ее. Во имя красивых слов или человека? Во имя ложно понятых «интересов дела» или человека? Во имя собственных интересов или человека? Разобраться в переплетении побудительных стимулов нелегко, но уж коли разобрались, правда становится очевидной.

Жаль, что наш кинематограф не поставил пока этих вопросов во всем их объеме, во всем их непростом сочленении. А ведь история Чешкова существует в кинематографическом варианте — картина «Здесь наш дом» (студия «Ленфильм», постановщик Виктор Соколов).

В нашу задачу не входит анализ нового фильма в целом, тем более что подробный разговор о нем идет в статье «Поиск на главном направлении», опубликованной в этом номере «ИК». Скажем только, что это совсем иной фильм, нежели пьеса. В каких-то элементах он выиграл (серьезнее, шире картина «производственных отношений»; образ Гаврилы Романовича Полуэктова, едва намеченный в пьесе, здесь, в полнокровном, сочном исполнении Василия Меркурьева, зажил особой жизнью; более определенным, реалистически жестким стал рисунок образа директора завода Плужина, сыгранного Всеволодом Санаевым; к удачам следует, на наш взгляд, отнести актерскую игру Петра Вельяминова, хотя его Рябинину явно не хватает драматургического материала). Но трансформация, которая произошла с главным героем, представляется нам крайне спорной.

Видимо, следует начать с выбора актера.

В кино исключительно важен внешний облик героя (отсюда, естественно, и внутренний). Если в театре Джульетту великолепно может играть тридцатилетняя, даже сорокалетняя актриса, на экране непременно должна быть девочка, иначе все пропадет. Чешков Дворецкого молод, его возраст обозначен в пьесе точно: 27 лет. Это существенно, потому что отсюда проистекают некоторые его особенности как человека и как руководителя: его молодая напористость, молодая резкость, молодая вера, вся избранная им линия поведения. Когда 27-летний Чешков ставит условия: «оклад двести восемьдесят, трехкомнатную квартиру и работу жене»,— это проверка себя на способность ставить р а б о ч и е у с л о в и я. И это объявление своих позиций, необходимое для того, чтобы с ним, почти мальчишкой, здесь считались самым серьезным образом.

Чешков Владимира Заманского — зрелый, уже поживший на свете и уже чуть-чуть уставший от жизни человек. Когда он поднимает свои глаза на собеседника (а этот собеседник — директор Плужин, выслушивающий его «условия»), в них — усталая ирония и скептическое спокойствие. И сразу все меняется, как по мановению волшебной палочки. И наше восприятие образа и сам образ. И пусть потом, на протяжении всего фильма, этот Чешков так и проживет в какой-то деревянной халупе и ни разу не спросит про обещанную квартиру — дело сделано: это спокойное, почти циническое выражение лица уже запало в память. Тем более что он поднимает точно такие же глаза на Грамоткина, когда тот просит уделить ему время для разговора. Значительно позже, когда Чешков попадет в трудное положение и обратится с подобной просьбой к директору завода, а директор пренебрежительно бросит, что сейчас занят и когда будет нужно, он Чешкова вызовет,— мы поймем, что это краска для человека, начавшего зарываться, забывать подлинные обязанности руководителя. Но ведь и Чешков в начальной ситуации с Грамоткиным ведет себя идентично!

Грамоткин Олега Жакова — фигура тихая, но, по всей видимости, глубоко драматическая. Какой печалью наполнены всего несколько «личных» слов, которые он решается сказать Чешкову в ответ на его упреки: «Что вы знаете про мои ордена...» Это, пожалуй, и все, что отпущено Грамоткину по фильму. Больше он практически не раскрывается. И происходит странная вещь. Наверное, он лично виноват в чем-то (имеется в виду история цеха), но это что-то осталось целиком за пределами картины. В картине же мы видим несчастного человека и только. А когда так, жесткий, почти хамский тон Чешкова режет слух. Противостояние э т о г о Чешкова э т о м у Грамоткину неожиданно приобрело совсем другой, едва ли не противоположный характер.

И неприятная манера разговаривать с людьми и небрежная, расхлябанная походочка — все эти «обратные ходы» Чешкова — Заманского вдруг заработали впрямую. Ни с того, ни с сего он орет в своем кабинете на Щеголеву, которую видит в первый раз. Манагаров объясняет Чешкову свой дружеский тон со Щеголевой тем, что они живут, знаете ли, на одной лестничной площадке, и тут же получает в ответ грубое: «У меня такое впечатление, что вы все тут живете на одной лестничной площадке».

Глядя на старую заводскую элиту, Рябинин думает вслух о том, как часто мы недодаем людям добрых слов, находим их только уже для некрологов. «Уйдут старики, а вы, я слышал, на них орете. Нехорошо»,— справедливо говорит он Чешкову.

Нехорошо.

В целом интересная картина, затрагивающая ряд острых проблем, связанных с жизнью рабочего класса, с научно-технической революцией в промышленности, понесла ущерб оттого, что принципиально новый, современный характер заменен авторами фильма на почти банальный: талантливого, но грубого, с дурными замашками инженера, которого надо перевоспитывать (понемножку это с ним и проделывается по ходу сюжета). Кстати, не напоминает ли вам этот Чешков тех самых расчетливых и трезвых прагматиков, что объ-

являют практическую пользу, сухой рационализм жизненной позицией, обусловленной якобы требованиями дня? Вся художественная ткань образа наталкивает именно на подобную трактовку.

Поскольку тема человека в сфере дела привлекает нынче все большее внимание, остановимся в заключение этой главки еще на одном произведении искусства, на этот раз опять театрального — есть потребность высказаться до конца, слишком важна тема.

Новая разновидность «человека со стороны»— Алексей Горяев в пьесе Юрия Визбора и Марка Захарова «Автоград—XXI». Об этой пьесе и о спектакле Марка Захарова, нового главного режиссера театра имени Ленинского комсомола, уже написано много рецензий. Все отмечают определенные достоинства и указывают на целый ряд недочетов, в основном художественного свойства (вторичность и слабость пьесы, недотянутость образов, эклектизм, погрешности вкуса). Никто не отметил самого, по нашему мнению, тревожного.

На сцене действует (правда, действует он в весьма редких случаях, а в основном декларирует свою жизненную и рабочую программу) человек, с уст которого не сходит слово «я»: «я сделаю», «я добьюсь», «я приехал сюда, чтобы...» Кажется, он ни разу не посмотрел в глаза другим людям — все только в зал или поверх голов, хотя провозглашается, что он и заступник за рабочих, и общий язык с ними сразу нашел... Чтобы свалить своих противников (опять-таки говорится, что они мешают прогрессу, но только говорится, из действия этого не следует), использует далеко не лучшие методы (выспросив учителя об этих людях, узнав силу и слабости каждого, он либо вербует себе сторонников, либо ставит подножку тем, кто кажется непригодным для дальнейшей совместной деятельности).

Почему же такой персонаж предлагается в виде героя нашего времени? Мы хотим найти ответ на наш вопрос, понять это.

Может быть, ход размышлений авторов пьесы был следующим: довольно пьес о «чувствах» и об «отношениях»; нужна пьеса интеллектуальная в полном смысле этого слова; мысль и только мысль, новая, дерзкая, современная, может и должна «держать» сегодняшнюю пьесу, сегодняшний спектакль...

Однако же главным остается одно: что художник хочет сказать людям, что он защищает и против чего выступает. Осуществляя свой эксперимент, авторы, как нам кажется, не сверили своих творческих притязаний с нравственными требованиями времени. Увлекшись задачей продемонстрировать свой вариант супергероя, пусть неудобного, непривычного, не укладывающегося в схемы «банальных» представлений — а иначе он не заденет, не зажжет, иными словами, не выполнит своей функции, — авторы допустили явные перехлесты. Скажем, одно из заявлений Горяева: «Для меня не существует товарищей, когда речь идет о деле». Звонкая эта фраза, как и множество других фраз, только по первости кажется архисмелой. На самом же деле в ней заключен нигилизм незрелого ума, который по прошествии лет, однако, может обернуться опасными вещами: цинизмом, бездушием, недоверием.

Кого предлагать в герои — дело, не терпящее суетности, напротив, предполагающее тщательный анализ, спокойное, мудрое осмысление практики жизни и ее новых идей.

6. Несколько слов вместо заключения

В той же молодежной газете, где проходила дискуссия, о которой мы упоминали, недавно состоялся диспут между «рационалистами» и «Дон-Кихотами»— противники сами себя так окрестили. Много умных и дельных слов было произнесено с обеих сторон. Общими усилиями выработали некий диалектический подход к проблеме, не ставящий, разумеется, всех точек над «i», но проясняющий истину. В ходе диспута был предложен маленький, но достаточно любопытный тест: тонут двое — перспективный ученый-физик и колхозник; кого первого вы броситесь спасать? Некоторые ответы («ученого-физика», без раздумий) вызвали огорчительные размышления. Очевид-

но, часть молодежи, пусть и незначительная, не отдает себе отчета в том, что такая постановка вопроса сама по себе безнравственна. Выросший интеллект наш вовсе не означает, что на свет должны явиться те «головастики» — люди с непомерно разросшейся головой и без сердца, для которых человек не будет представлять ценности сам по себе, а только в связи с уже известной нам практической пользой, какую от него можно ждать.

Вспомните детскую почту Агнии Барто о «замшевых» девочках и мальчиках. А еще лучше вспомните эпизод с саженцами деда Луки, что полетели под колеса машины «недостойного», как показали дальнейшие события, человека. Что же, если бы дед Лука знал, что шофер, которого он спасает, не скажет ему «спасибо», он сохранил бы свои саженцы, а тому дал бы погибнуть?

В том-то и дело, что бывают такие моменты, когда холодно рассуждать, взвешивать, сравнивать по-настоящему добрый и порядочный человек не станет — не сможет. Нравственность не позволит. И бывают другие, когда она же, нравственность, диктует рассуждение, диктует внутреннюю душевную работу, которая непременно должна окончиться практическим результатом — поступком, «за» или «против». Потому что если этого нет, остается всего-навсего прекраснодушие, болтовня, от которой никому ни холодно, ни жарко.

Нравственность — это целый комплекс психических и социальных свойств, формируемый воспитанием, средой, всей атмосферой жизни, с одной стороны, и сознательными усилиями человека — с другой. Это система координат поведения личности в минуты напряжения всех его сил и в самые обыкновенные минуты тоже. Это гуманистический потенциал личности.

Но не абстрактно гуманистическое понимание доброты имеем мы в виду. Ведь добрым может быть и мещанин, и человек, по сути дела, глубоко равнодушный к процессам, происходящим в окружающей жизни, органически неспособный сколько-нибудь активно выступать против общественного зла. Доброта, как известно, понятие социальное. И если мы говорим о доброте советского человека, то она неотрывно связана с моральными устоями нашего общества, которое заинтересовано в возрастании гуманистического потенциала. Обществу нужны люди высоконравственные, не желающие мириться с равнодушием, рутиной, делячеством, мещанством, активно, собственным жизненным примером утверждающие позитивные истины нашей идеологии.

Искусство и прежде всего киноискусство — может быть, более, чем какой-либо другой общественный институт — призвано ставить эти проблемы во всей их остроте и сложности. Велика ответственность людей, берущих в руки съемочную камеру, становящихся перед камерой, дающих последние указания на съемочной площадке. Ибо призвание кинематографиста, помимо всего прочего, означает пристальное внимание к процессам, происходящим в обществе, глубокое постижение их, понимание своей роли в становлении нравственного облика советских людей, в воспитании новой коммунистической морали.

Был такой детский фильм «Баранкин, будь человеком!». В мире детства частенько говорятся вещи самые простые и обычные, а в них — заключена соль. Быть человеком! Даже так: быть Человеком! — к этому зовут лучшие произведения киноискусства нашего времени.

«Советский спорт», 1973, № 1—12
«Дети Ванюшина»
«Вей, ветерок!»
«Теща»
«...А вы любили когда-нибудь!»

А. Нилин

Магнетизм инерции

«Советский спорт»
Ежемесячный киножурнал № 1—12, 1973, ЦСДФ.

Спорт — натура до зависти льготная для документального отражения. Прежде всего здесь бросается в глаза — очевидность зрелища. Причем, зрелища, органично вбирающего в себя и одновременно укрупняющего характеры людей. Соревновательная суть спорта требует от человека острого проявления всех волевых начал и сильных чувств. Вместе с тем благородные законы спортивной борьбы зовут и к проявлению высоких нравственных достоинств.

У документалистов, обратившихся к спортивной теме, благодарная аудитория. Аудитория, спортом же к экрану и привлеченная — популярность спорта, жгучий интерес к нему естественно переносятся на ленты, ему посвященные.

Зритель искренне благодарен за то, что хроника максимально придвинула его к действительности соревнований и ближе познакомила со спортсменами, позволила всмотреться в их лица, подметить характерный жест, манеру игры и волевые порывы в минуты остроконфликтные.

Киножурнал «Советский спорт», ежемесячно выпускаемый Центральной студией документальных фильмов,— форма организации спортивной кинохроники, регулярного соприкосновения любителей спорта со спортом.

Однако, назвав журнал формой организации хроники, хотелось бы провести и некую параллель с предметом его исследования, с тем, что стало его содержанием.

В спорте принято считать форму понятием капризно-непостоянным — спортсмен всегда озабочен сохранением, поддержанием своей формы. Иными словами: возможностью двинуться вперед.

Вот об этом — о поддержании формы, на этот раз журналом «Советский спорт» за прошедший год, и пойдет у нас речь.

Когда-то хроника владела монополией на самый точный пластический рассказ о спортивном зрелище. Затем появилось телевидение и поначалу немало заимствовало из эстетики документального кино. Позже документалисты, в свою очередь, использовали ряд находок, накопившихся в телевизионном опыте.

Сегодня функции документального кино и телевидения, отражающих спортивные события, разграничены достаточно отчетливо.

Уступив телевидению и оперативность и долгую подробность в показе всего течения соревнований, документальное кино сохранило за собой право выбирать из зрелищного потока основное. Своеобразно интерпретировать событие. Предлагать зрителю неожиданный ход размышлений. Открывать ему в образном укрупнении некоторые тайны и «секреты» большого спорта, заставлять его анализировать событие, искать истоки побед и поражений и, наконец, размышлять над судьбами добровольных спортивных обществ, возникших у нас в стране — вместе с Советской властью. Словом, художественными средствами приобщать зрителя к спортивной теме.

У журнала есть возможность представить событие в одном эпизоде, обозначить в моментально схваченном кадре характеры людей, в этом событии участвующих. И, главное, отличить масштабы и решающие черты одних

событий от других. Конечно же, в образном их истолковании.

Линия информативности, событийности в «Советском спорте» — осевая. Что и естественно. Тем не менее, однолинейность в общем построении журнала не снимает вопроса о конструкции отдельных его частей. Скорее даже — наоборот.

...Когда-то во МХАТе шла драматическая сказка Маршака «Двенадцать месяцев». Героями пьесы были Месяцы — персонажи резко очерченной индивидуальности. Нюансы контрастов ощущались в характерах Месяцев, стоящих в календаре совсем рядом.

«Советский спорт» сопряжен со спортивным календарем. Зная событийную структуру журнала, против этого трудно что-либо возразить. Однако, сделав календарные сроки оглавлением всех двенадцати выпусков, кинематографисты невольно впали в монотонность, в повторяемость приемов.

Специальные сооружения и широкие географические возможности страны позволили спортсменам довольно часто форсировать времена года. Состязаться, допустим, в легкоатлетических манежах в январе и завершать хоккейные сезоны во Дворцах спорта на излете весны. И журнал, в свою очередь, то затягивает зиму, то теряет весну. И будучи правым по сути дела, оказывается вдруг потерявшим контакты с тем, что происходит за стенами зрительного зала. Из хроники уходит воздух времени, а вместе с ним и... волнение. А сила хроники, что там ни говори, в непосредственности восприятия. Мы ощущаем время, понятое в конкретной масштабности деталей. Ведь значимость событий и лиц обязательно соотнесена в хронике со временем.

Очень может быть, что краткость входит в родство далеко не со всяким кинематографическим талантом. Но именно в краткости — один из кодексов самостоятельности хроники. Лаконизм — в ее жанровой первооснове.

Кстати, у кинематографистов, работающих над журналом, по-моему, как-то не принято слово «жанр». Раздел журнала называют обычно сюжетом. И, похоже, в этой условности просматривается привычка к неоформленности замысла, приблизительности решения.

Досконально освоенной схеме они следуют из выпуска в выпуск, понимая ее, видимо, единственно приемлемой формой информации о спортивном зрелище. Иначе пристрастие к ней просто трудно объяснить. Вот почему невольно начинает казаться, что промахи в отражении спортивной действительности в журнале проистекают из-за неумения или нежелания измерить дисциплины и жанры спорта оружием собственных художественных средств. Что уж совершенно не в традициях нашего документального кино вообще и студии, выпускающей журнал, в частности.

...В минувшем году в Москве проводились мировые чемпионаты по хоккею с шайбой и мячом. Им отведено место в третьем и четвертом выпусках журнала.

Так сложилось, что и в том и в другом чемпионатах решающие матчи столкнули сборные команды СССР и Швеции.

Кинематографисты, снимавшие хоккей с мячом, решили оттолкнуться от минимального счета 1 : 0 и поставить в центр своего рассказа того, кто забил гол: капитана сборной Валерия Маслова. Замысел не слишком оригинальный, тем не менее вполне приемлемый: символизировать чемпионат через одного из его героев. Но вялость в разработке темы свела на нет все благие намерения.

Рассказ начали с окончания матча — игроки советской команды поздравляют друг друга с выигрышем. Потом капитану вручают кубок на крупном плане. Дикторский текст: «Кубок чемпионов переходящий, но капитаны нашей сборной из года в год не выпускают его из рук. И на этот раз советская команда уверенно обыграла хоккеистов Швеции, Финляндии и Норвегии. А ее капитан Валерий Маслов стал лучшим нападающим чемпионата. Это он забил гол, решивший исход последнего поединка со шведской сборной». И когда все дальнейшее нам известно и растолковано, авторы выпуска начинают на оставшейся пленке показывать фрагменты финального поединка. Чтобы не расхолажи-

вать интерес к уже пересказанной игре, диктор отвлекает нас сообщением о том, что хоккеисты Швеции, как выяснилось, очень хотели выиграть этот матч. «Они помнили, как недавно у себя дома в товарищеской игре им удалось победить». Хоккеисты мечутся на экране. И, наконец, диктор, не находя, вероятно, возможным испытывать дальше наше терпение, говорит: «Наконец, Валерий Маслов посылает победный мяч в ворота шведской сборной. 1 : 0! Советские хоккеисты выиграли матч и Кубок чемпионов мира». И вновь мы видим на экране капитана советской сборной с кубком в руках. Спиральное построение здесь никак не оправдано — оно вне логики развития сюжета. Кинематограф ничего не прибавил к сообщениям других видов информации.

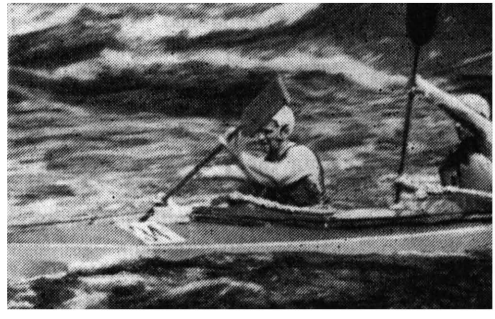
Важнейший матч чемпионата по хоккею с шайбой журнал попытался показать через реакцию зрителей, через интерес многочисленных журналистов, приехавших в Москву. Но недоверие к собственному замыслу привело к монтажной тривиальности, сложившейся словно из трех колод иллюстраций: советские хоккеисты забрасывают шайбу за шайбой в шведские ворота, зрители ликуют, журналисты печатают на машинках или говорят по телефону.

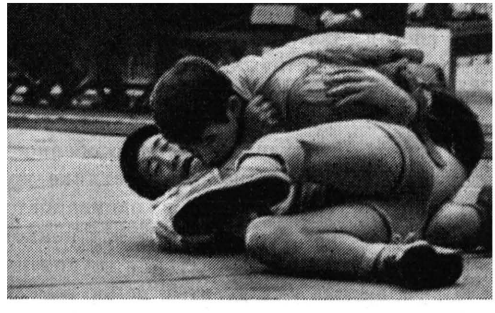
Двум крупнейшим традиционным легкоатлетическим матчам СССР — ФРГ и СССР — США посвящены седьмой и восьмой выпуски журнала. Равнодушие авторов к судьбе этих репортажей-близнецов предельно четко прозвучало в дикторской фразе: «События в двухдневном соревновании развивались стремительно, победы сменялись поражениями...» А как еще могло быть?

Любая необязательность в организации пластического материала быстро обнаруживает слабости авторской позиции. На спринтерской журнальной дистанции отсутствие формы при решении темы влечет за собой промахи, громоздящиеся один на другой. И ничего не остается незамеченным зрителями журнала.

Промахи даже акцентируются.

Казалось бы, журнал имеет к легкой атле-





тике особое пристрастие — в номерах ей отводится больше места, чем другим видам спорта. Однако поражает отношение к предмету. Никаких оттенков — сплошное повторение: и в изобразительном решении, и в монтаже, и в дикторском тексте. Бежит спортсмен — диктор констатирует, что он бежит. Прыгает — диктор любезно разъясняет, что он прыгает. Фамилия, цифра и сопровождающий их трафаретный комментарий, типа: «Командную победу во многом решили состязания бегунов». В чем — во многом? Но на вразумительный ответ времени уже не остается— кадр промелькнул. Или: «Зимние состязания легкоатлетов первыми назвали героев нового сезона». Но сезон впереди, и следующим номерам журнала предстоит еще поведать о дальнейших его героях. Что же тогда будет говорить диктор: перечислять «порядковые номера» призеров?

Многозначительная скороговорка становится стилем дикторского текста. Ради подобной призрачной многозначительности документалисты готовы отказаться от динамики изобразительного повествования даже в репортаже о новом комплексе Медео. Чувствуя, что основная мысль не сформулирована, авторы боятся пауз в дикторском тексте и втискивают в него максимум сведений, никак не рифмующихся между собой композиционно. Деловые замечания тасуются с поспешными и неаргументированными выводами, носящими безвкусно-рекламный характер, репортажная тональность съемок перебивается лобовыми пейзажными напоминаниями о месте действия. И в итоге — иллюстрированный доклад: обо всем и ни о чем одновременно.

Безусловно, лучше смотрятся в журнале виды спорта, помеченные экзотикой, те соревнования, на которых нам реже доводится побывать и которые, главным образом, знаешь понаслышке. Большинство зрителей приблизительно представляет себе особенности состязаний по скалолазанию и технике водного туризма, показанных в одиннадцатом выпуске «Советского спорта». Да и у конного спорта и академической гребли аудитория не так уж велика — и десятый номер заметно выигрывает в компоновке благодаря включению в него рассказа о представительных чемпионах по этим видам спорта. Есть эффектные, надолго запоминающиеся кадры, передающие движение спортсмена к цели, психологию преодоления препятствий и победу над самим собой. Фактура подробного изобразительного материала органически драматична.

Нам понятны трудности такого рода съемок. Видимо, снимая соревнования скалолазов, операторы испытывают чуть ли не такие же трудности, как и соревнующиеся,— журнал весьма тактично на это намекает. И байдарки, мчащиеся в бурном течении горной реки Ардон — что по-осетински «бешеная вода»,— не сами, надо думать, вплывают в кадр. Во всем этом — неотразимость обаяния документального кадра, когда экспрессия личного присутствия оператора внутри события дает неповторимость изобразительной интонации.

Но откуда же опять утомительная, настойчивая, огорчительная безликость текста? Неизменная — из номера в номер — дежурная задушевность дикторского чтения? Необъяснимая какая-то вкрадчивость там, где единственно органична мужественная простота умного, тонкого, понимающего твое настроение собеседника?..

Как правило, дикторский текст — заключительная часть работы по организации материала. Ему предоставлена разъясняющая функция. Иллюстративность монтажа делает текст навязчивым и, если позволено будет так выразиться, бюрократическим. Возникает уже двойная иллюстративность — акт, способный подорвать авторитет хроники в глазах начинающего зрителя.

Предвидим возражения: драматургия хроники — течение жизни, ее непридуманная конфликтность. И подгонять под запланированный сценарий непосредственность наблюдений — значит исказить факт, нарушить достоверность. Успеть зафиксировать — кодекс хроники.

Но ведь хроника — не набор безразличных замет прохожего наблюдателя. Хроника —

страсть выбора, искусство, порученное людям с натренированным взглядом. Мастерам с даром предвидения поворотов события.

Месяц в журнале не исчерпывается событиями летнего или зимнего сезонов. Месяц — и памятные даты. И повседневность, с датами не связанная,— журнал, судя по титрам, намеревался познакомить зрителя с процессами, происходящими внутри спорта. Есть же масса интересных вещей и помимо соревнований и рекордов. Познавательная сторона иногда поважнее, чем сопереживание спортивной борьбе.

Но вот перед нами — два юбилейных номера, посвященные пятидесятилетию «Динамо» и «ЦСКА». В распоряжении журнала были и богатейший архивный материал, и время подумать над сценарием, и живые герои, защищавшие и защищающие цвета этих обществ. Похвально стремление авторов упомянуть максимальное количество знаменитых динамовцев и армейцев — никого не забыть. Такая ретроспектива не может не волновать любого любителя спорта. И стиль киноальбома уместен — альбом этот перелистываешь с неослабевающим интересом.

Но нечуткость к форме, присущая журналу, нетребовательность к жанру лишают портреты популярнейших клубов своеобразия, так резко отличающего для миллионов любителей спорта «Динамо» от «ЦСКА» и «ЦСКА» от «Динамо».

В сравнительно удачном тематическом выпуске, посвященном Универсиаде-73, сделана попытка отойти от репортажных перечислений. Найти изобразительную символику благородным идеям этих необычных соревнований спортсменов из семидесяти двух стран. Но и здесь магнетизм инерции в результате все-таки возвращает документалистов на прежние позиции. Создается впечатление, что они больше всего опасаются остаться непонятыми.

И в финале дикторские резюме: «Ведь главная отличительная черта Всемирных студенческих игр — честная, смелая и благородная спортивная борьба и уважительное отношение соперников друг к другу». Но ведь мы почувствовали это с первых кадров! Зачем же разъяснять очевидное?

Выпуск первый и выпуск седьмой. В первом — очерк об олимпийском чемпионе по прыжкам в высоту Юрии Тармаке. В седьмом — о чемпионе Европы по прыжкам в высоту Кастусисе Шапке. Запев аналогичен. Панорама Таллина: «Столица Советской Эстонии Таллин...» Панорама Вильнюса: «Вильнюс, столица Советской Литвы...» И дальше заметных расхождений нет. Оба студенты — и времени на учебу у обоих в обрез. Вот Тармак за учебниками, а вот занимается Шапка. И тот и другой запечатлены на тренировочных уроках под руководством своих тренеров. Оба прилежны. Единственная разница. Шапка всего-навсего... чемпион Европы, и к рассказу о его подготовке к Универсиаде присоединено несколько кадров о тренировках десятиборца Лявоса Андиаускаса...

Странная вещь. Сюжет борьбы Тармака и Шапки — соперников, соревнующихся с попеременным успехом,— сам просится в журнальный сюжет, сам подсказывает кинематографичность жанра. Но у «Советского спорта» словно бы особое мнение: подборка безликих иллюстраций манит элементарностью.

Претензии можно было бы продолжить и дальше, обстоятельно задерживаясь на каждом из двенадцати выпусков в отдельности. Но смысл претензий к журналу в целом очевиден и при разборе уже упомянутых нами выпусков, направлений и разделов его.

И все-таки разговор о «Советском спорте» не хотелось бы прерывать на одном разборе всего, что сделано за минувший год. Обнаружившееся в журнале несоответствие возросшим — и в кинематографическом и в спортивном плане — требованиям зрителя наводит на размышление о неиспользованных резервах.

●

«Советский спорт» выходит не сам по себе. Он представляет марку студии, где работали всегда и работают сегодня авторитетнейшие

художники документального кино. В невнимании к спорту ЦСДФ тоже не обвинишь. В комплекте журнала за 1973 год отражены, пожалуй, все главные соревнования и события спортивной жизни минувшего сезона. Тема вроде бы представлена во всем разнообразии аспектов. Значительная информация добросовестно суммирована.

Но ведь не в этом же сегодня суть дела...

Критерием работы в кино — в любом его жанре — может быть лишь степень художественной самостоятельности, проявленная в решении темы. И где-где, а на ЦСДФ это великолепно понимают. Чему свидетельство — принципиально важные для всего документального кино успехи студии.

Значит, задачи иного порядка отвлекают лучшие силы студии от забот журнала? Но, если это так, почему бы не попробовать привлечь новых людей, испытать их силы? Даже не удавшийся до конца эксперимент даст больше, чем равнодушие тех, кто остановился в профессиональном движении вперед.

Мы критикуем, в частности, дикторский текст едва ли не всех выпусков. Отмечаем трудности, ставшие помехой в синхронной работе автора текста с режиссером и оператором.

Однако на всех крупнейших соревнованиях работают ведущие спортивные журналисты, досконально знающие вопрос. Кто мешает кинематографистам действовать с ними в контакте? Во вред ли это оперативности? Снижает ли это класс подачи материала? Но в титрах киножурнала за 1973 год мы не встретили ни одной известной журналистской фамилии. Почему?

Задавшись целью изыскать дополнительные творческие резервы, журналу предстоит без оправданий и оговорок пережить по-настоящему беспокойство из-за нынешнего положения дел. Конкретнее представить, в чем же его самостоятельная роль в киноотражении сегодняшнего спорта. И выступить в этой роли со всей ответственностью, налагаемой на документальную кинопериодику и повседневностью и спортивной историей.

О. Ульянова

Укрупняя характер

«Дети Ванюшина»
Сценарий и постановка Е. Ташкова. Оператор В. Железняков. Художники А. Карташев, Л. Платов. Композитор А. Эшпай. Звукооператор С. Минервин. «Мосфильм», 1973.

Сюжетную историю предваряет фотография. Семейная фотография, прервавшая затейливый рисунок на пестром ковре обоев. Уж так заведено — глава в центре, по правую руку — старший сын, наследник, по левую — жена. Многочисленные домочадцы купца Ванюшина сгруппированы в три ряда. Всякий здесь знает свой шесток. На фотографии все сбалансировано и симметрично. Все упорядочено и успокоено. Позы, выражения лиц, отношения. И видно, что застыли эти люди прежде, чем щелкнул затвор фотоаппарата. Кинокамера еще секунду задержится на бессмысленно-равнодушных взглядах, а потом соскользнет с фотографии, и дешевенькая рамка, как рампа, отделит героев пьесы С. Найденова «Дети Ванюшина», экранизированной режиссером Е. Ташковым, от нас, зрителей семидесятых годов.

Мы войдем в дом вместе с вернувшимся после ночного свидания Алексеем, младшим сыном Ванюшина. И пока он будет на ходу снимать гимназическую шинель, вполголоса браниться с нерадивой горничной, заглянем в столовую — в залу, где нам суждено будет оставаться до конца драмы.

Серая муть рассвета легла на массивный обеденный стол, оцепленный семьей коренастых стульев. Основательная мебель прибилась к стенам, скрадывая, съедая жилое пространство дома. Тишина взорвется торопливыми шагами Алексея и резким окликом отца. Пламя свечи поколеблет замкнутую иерархию буфетов, шкапчиков, этажерок, которой, казалось, нет ни начала, ни конца.

Строгая симметрия порядка очень скоро обнаружит свою относительность... С недоумением оглядывает старик Ванюшин своих детей и домочадцев. Все, что происходит

«Дети Ванюшина». Ванюшин — Б. Андреев

в доме, что ему открывается, кажется за пределами его разумения, понимания. Дети отчуждаются, живут своей жизнью. Живут не просто эгоистично-расчетливо (это было бы как раз понятно главе солидного дела — Ванюшину), но низко и подло. Развращенные, циничные, они подслушивают и соглядатайствуют, крадут по мелочи, вымогают по крупному, блудят и склочничают. Он уже не надеется увидеть в сыновьях Константине и Алексее преемников своего дела, оборотистых дельцов-коммерсантов, но, к собственному ужасу, видит и осознает, как они жалки чисто по-человечески. Он уже и сам не полагается на свой авторитет крупного дельца, члена городской управы. Но еще пытается настаивать на своем отцовском авторитете. Он рвется говорить со всеми по душам. Это ему удается однажды с Алексеем, который, как смог, объяснил свою отчужденность от семьи и бегство из дома.

На протяжении всего фильма едва ли не каждый из многочисленных ванюшинских детей говорит о бегстве из отцовского дома, планирует это бегство, мечтает о нем. Первой мысль подает племянница Леночка, соблазненная и обманутая Константином, потом старшая дочь Людмила, затем Алексей. Наконец, сам Ванюшин склонится к тому же.

Уже после того, как Алексей все-таки сбежал в Петербург, забеременевшую Леночку отправили в Самару к сестрам, а Людмила позволила себя увезти в Москву, хозяином дела и дома утвердился образованный Костенька, у которого вся надежда на выгодную женитьбу. Больной, измученный Ванюшин грузно поник в кресле, нарушая легкие контуры новой обстановки. Его время, как

и время вынесенной мебели, уже прошло. Он не нужен. И подобно Лиру уйдет в дождь и грозу, чтобы больше никогда не вернуться.

Сцену самоубийства Ванюшина мы увидим сквозь забрызганное дождем оконное стекло. Обхватив крепкое дерево, он медленно сползет на землю. А потом упадет ничком в мокрую траву, и ветер расшевелит над ним ветви деревьев.

Эта последняя сцена, выразительно решенная режиссером и оператором, трагически окрасит историю страданий и гибели купца Ванюшина. Но более других подчеркнет трагедию, оправдает Ванюшина сам актер. Борис Андреев резко и отчетливо выделяет своего героя среди других персонажей.

Как-то Блок заметил, что пьеса С. Найденова «безгеройна» и почти все действующие лица в ней «безвольны и слабохарактерны». Борис Андреев как раз, напротив, щедро одарил Ванюшина яркой внешностью, живым умом, обостренным чувством человеческого достоинства, какой-то разительной стихийной мощью.

Думается, что той ассоциацией судьбы Ванюшина, ее исхода с лировской трагедией, на которую легко поддаются зрители фильма, они более всего и прежде всего обязаны актеру. Его природному дару, его особой способности укрупнять личность того персонажа, которого играет, обнажать самую душу человека. Борис Андреев—один из немногих у нас актеров, умеющих быть патетичными, оставаясь предельно достоверными житейски, не вставая на условные романтические котурны. Он как бы не нарочно патетичен и простодушно величествен. Недаром его талант так любил и ценил А. Довженко, художник, для которого романтическая тема была одной из самых главных в искусстве.

В Ванюшине, этом деспотическом характере, в этом грубом порождении хищнического уклада жизни, за всеми социальными наслоениями Андреев обнаруживает запас человечности, неведомый прежде его собственному герою.

«У истинно русского актера душа защитника»,— писал в театральных зарисовках В. Дорошевич. Силой своего человечного таланта он «сумеет сделать нам близким чужого и чуждого человека, как умеют это сделать большие защитники людей». Вот и на этот раз: мы не можем сочувствовать ни идеям, ни морали «подзащитного», но мы разделяем его горе — «ведь и в идеях Лира мало симпатичного, пока он не продрог в степи. Но слезы! Слезы Лира! Какие алмазы короны сравняются с этими бриллиантами».

Андреевский Ванюшин оказывается в замкнутом пространстве своего вымороченного дома. Он и угнетатель и жертва. Ему не дано сразу осознать безвыходность и безысходность собственного положения. Но дано понять нам, зрителям. Тем яснее драма для нас. Тем страшнее она для Ванюшина. Через трагическое очищение Ванюшин становится нам близким и понятным.

Андреев дает своему герою моральное если не превосходство, то преимущество перед детьми. В фильме все-таки Ванюшин, а не Алексей, уезжающий в столицу учиться, ощущается как единственный положительный герой драмы. Как герой не просто страдающий, но и действующий, разрывающий круг бесчеловечности, бросающий вызов новому поколению стяжателей и хищников, заново обставляющих и обживающих его старый двухэтажный дом.

Монолог, в котором Алексей старается объяснить отцу причину всех бед, объяснить свою и других детей нескладную, неладную жизнь, звучит холодновато. Объяснение слишком рационально и рядом с живым страданием отца отдает резонерством. Актер А. Воеводин сыграл характер искренний, юношески непосредственный и пылкий, лишенный как будто всякого расчета. Но с безрассудностью его поступков плохо монтируется отвлеченная расчетливость слов.

В старике Ванюшине пересекаются, перекрещиваются все идейные мотивы драмы. Он не только причина несчастий и бед, но еще и сам горькое мучительное следствие того дела, которое основал.

Эта необычная трактовка Б. Андреевым образа Ванюшина, резкая акцентировка его

значения в драме повлекли за собой серьезные и глубокие изменения в самой структуре пьесы, переведенной на язык экрана.

Здесь многое должна разъяснить история вопроса. Сценическая судьба найденовской пьесы.

«Дети Ванюшина» были написаны в 1901 году и сразу же привлекли общее внимание. Современники пьесы ясно ощущали ее социальную злободневность. Семейная история Ванюшиных, домашний катаклизм воспринимались в конкретном контексте общественной ситуации того времени. Времени, когда в обществе, в его атмосфере уже ощущалось приближение событий девятьсот пятого года. С судьбой купца Ванюшина прямо и непосредственно связывалась деспотическая мораль и весь тиранический уклад жизни, которому дети — эти жалкие последыши — являются отмщением. Потому первые постановки, сценические прочтения были особенно беспощадны к главе семьи. И сама пьеса, ее текст давали к тому достаточно серьезные основания. Ванюшин являлся на сцену без какого бы то ни было страдальческого ореола. У Найденова в ремарке про него сказано: «...Высокий, сутуловатый старик лет шестидесяти пяти, еще бодрый и сильный; суровое бритое, синевато-красное лицо; на голове большая лысина, окаймленная седыми волосами. При раздражении сурово сжимаются брови, синеет лицо и раздуваются ноздри...» И далее в том же духе. Деспотизм и тирания здесь не внесценический, закадровый мотив, как это сделано и сыграно в фильме, но вполне конкретно осязаемый сценический характер. Более того, Ванюшин являлся на сцену в образе скаредности, жестокосердия, нелюдимости. Найденов подчеркивал в той же ремарке: «Главная его особенность характера — замкнутость». До внутренней драмы старика читатели пьесы добирались не сразу. А первые зрители ее, судя по отзывам современников об остросоциальной постановке в театре Ф. А. Корша, не имели возможности

«Дети Ванюшина». Ванюшин — Б. Андреев

да, надо полагать, и не стремились увидеть этого человека изнутри, услышать доводы, приводимые в его защиту.

Наиболее страдающей стороной выглядели тогда на сцене дети. Не только Алексей, вырвавшийся из отцовского омута, свергнувший родительское иго, но и старший Константин, захвативший власть в доме, навязавший отцу собственное иго. В пьесе есть очень существенная в этом отношении сцена, которая в фильме опущена. Это сцена, когда Константин остается наедине с дочерью генеральши Кукарниковой. Молодые люди собираются пожениться. У каждого — своя выгода и свой расчет. И оба не обманываются в отношении друг друга. Но тут при личном общении выясняется, что цинизм и развращенность Костеньки стоит цинизма и развращенности образованной и воспитанной Инны Кукарниковой. Константин заметно растерян. И не может оправиться, прийти в себя уже до конца драмы. Его власть и торжество призрачны. Его тушующаяся подлость уже ничто в сравнении с открытой, бесстыжей низостью Кукарниковой. И он уже почти не хозяин в доме.

В фильме остался лишь отзвук этого мотива. Генеральша хвалит вкус нового хозяина, рекомендует что-то еще переменить в обстановке, а потом спохватывается, что она, впрочем, здесь еще не хозяйка. Оговорка, конечно, лицемерная. И это хорошо видно и слышно. Но Константин как раз и не принимает ее всерьез. И ему в фильме не дано понять, что его собственная судьба есть фарсовое отражение трагического конца отца. Что его семейная драма еще впереди. А. Кайдановский играет неврастеничного, озлобленного человека, который отчетливо сознает, что ему надо в этой жизни, и не поступится ничем на пути к достижению цели. Для характера Константина актер не находит послабляющих нот.

Напротив, резко подчеркивает его хищную натуру, холодную самоуверенность, жестокую расчетливость. Эти черты во всей своей неприглядности проявятся в сцене разоблачения связи Константина и Леночки, резко, почти гротескно сыгранной актером.

В пьесе и первых постановках ее на сцене хорошо чувствовалось, что драма вместе с самоубийством Ванюшина не кончилась. Самоубийство происходило за сценой и почти неслышно. Гости и хозяева спокойно музицировали. Потом с улицы вносили труп старика, и все остолбеневали с выражением ужаса на лице. И, разумеется, внимание сосредоточивалось на лицах родных и домочадцев Ванюшина.

Пьеса Найденова действительно — драма детей Ванюшина, тем более страшная и значительная, что сам Ванюшин уходит из жизни, бежит ее, а дети, нравственно искалеченные и изъязвленные, остаются в этой жизни, чтобы влачить ее. В фильме это чувство опустошенности, раздражения и усталости от нечистоплотности собственной жизни сумели передать в желчном рисунке роли Л. Гурченко (Клавдия) и О. Голубицкий (Щеткин). В мире лжи и фальши гибнет живое человеческое чувство. Леночка (Е. Соловей) слаба и доверчива. Актриса показала изломанную судьбу своей героини, униженной и нравственно растоптанной в доме Ванюшиных.

Ощущение полной беспросветности и безысходности в пьесе Найденова возбуждало неприятие не только со стороны ортодоксальной охранительной критики девятисотых годов (укоры и уколы в адрес пьесы достаточно тривиальны в таких случаях: краски сгущены, положительные моменты не высветлены и не опоэтизированы), но и со стороны Блока, которого никак не заподозришь в намерении охранить искусство от правды.

Чувство безысходности, как сегодня особенно отчетливо видно, сообщает пьесе не нагнетание натуралистических подробностей, не сгущение красок, а замкнутость реального пространства драмы — гостиная двухэтажного дома с лестницей, ведущей наверх, на второй этаж, замкнутость мира, почти не сообщающегося с наружным. Наверху живут дети, внизу отцы. У Найденова была любопытная попытка переписать пьесу, придать ей несколько более оптимистический характер.

«Дети Ванюшина». Ванюшин — Б. Андреев

Старик Ванюшин не убивал себя, а перебирался вместе со своей тихой старухой Ариной Ивановной жить наверх. Отцы и дети менялись этажами. Но от этого драма не становилась, понятно, более оптимистичной и обнадеживающей. Скорее, напротив. Еще более обнажалась замкнутая структура пьесы, резче подчеркивался круговорот судеб ее героев.

В дальнейшем, по мере того как пьеса эволюционировала в сторону мелодрамы, очень выигрышной для бенефисов театральных актеров, постановщики не раз пытались разорвать этот безысходный круг, высветлить и опоэтизировать драму Ванюшина. Тем не менее, надежды по преимуществу связывались с Алексеем. Но ничего, кроме внешней оптимистичности, из этого не получалось. Ведь даже там, в ученом Петербурге, за пределами отцовского дома, Алексей остается на иждивении этого дома.

Кинематографическая версия, смело предложенная режиссером Е. Ташковым, оказалась полемичной не только по отношению к ее устоявшейся за многие годы сценической традиции, но и до известной степени к самой пьесе.

Человечное теплится в Ванюшине, с ним связываются прежде всего гуманистические интонации фильма. Это он сосредоточивает на себе все наши симпатии. Ровно в той степени, в какой его образ укрупнен и приподнят актером — открыто и патетично по сравнению со своими театральными предшественниками.

Н. Игнатьева

«Красив утренний ветер...»

«Вей, ветерок!»
Сценарий И. Зиедониса и Г. Пиесиса. Постановка Г. Пиесиса. Оператор М. Клейн. Художник Д. Рожлапа. Композитор И. Калнынь. Звукооператор В. Лычев. Рижская киностудия, 1973.

Сейчас, когда уже создана кинематографическая версия пьесы Яна Райниса «Вей, ветерок!» и фильм с успехом прошел по экранам Латвии, думаешь: почему же так долго ожидало своего перевода на язык кино одно из самых поэтичных и самых известных драматических произведений латышского писателя? Популярность пьесы «Вей, ветерок!» удивительна — она игралась не только в Латвии, а на более чем ста сорока сценах в других республиках. И если искать секрет этой популярности, то он, вероятно, прежде всего в близости идеалов поэта, его устремленности к человечности, к человеческой цельности и красоте, мироощущению нынешних зрителей. Но, конечно же, и сама эстетика пьесы, столь родственная народному творчеству, фольклорным сказаниям, соединившая в себе эпичность повествования с тонкой лирикой, романтическую возвышенность с суровой правдой жизни, объясняет непреходящий живой интерес к произведению, которое сам Райнис назвал «народной песней». Не случайно истоки художественной выразительности лучших спектаклей заключались как раз в умении вынести на сценическую площадку эту богатую народную стихию во всей яркости и полнозвучии красок.

Но «Вей, ветерок!» — пьеса. Произведение, написанное по законам драматического искусства, рассчитанное на возможности сцены, на особенности театрального восприятия. И, наверное, именно связанность с театром, трудности, возникающие при мысли о переложении пьесы для экрана, и останавливали до сих пор кинематографистов.

Режиссер Гунар Пиесис отважился на этот шаг. Вместе с поэтом Имантом Зиедонисом был написан сценарий, в котором авторы сделали попытку дать толчок образному киноречению картины, найти возможности наиболее динамичного раскрытия характеров. Режиссера не устраивала киноиллюстрация пьесы, он не собирался довольствоваться и запечатленным на пленку, с некоторыми поправками на экран, вариантом некоего спектакля — он хотел снять ф и л ь м, над которым не довлела бы условность театральной формы. Для этого Г. Пиесису потребовалось внимательное исследование всех сторон поэтики драмы, ему необходимо было найти в ней то новое, что открывало бы ей путь в экранное искусство.

Драме Райниса свойственна открытость, непосредственность в выявлении чувств. Она далека от каких-либо рационалистичных построений, и линия поведения ее героев обычно вычерчивается в прямой зависимости от их душевных порывов. Эту-то особенность сценарист и режиссер и сделали основой эмоционального действия фильма. Здесь нашли ключ к взаимосвязи его движущих сил. Ведь можно было вывести пьесу из узких сценических интерьеров на натуру, но сохранить при этом театральность происходящего, как это нередко случается в экранизациях: гуляют герои по садам и паркам, шагают по городским улицам, а ощущение, что они вышли из театральных кулис и по-прежнему отделены от зрителя театральной рампой, остается. Г. Пиесис не просто раздвинул с помощью экрана рамки сценического пространства, распахнув перед нами цветущие луга, широкую гладь реки, лесные дали. Вместе с оператором Мартином Клейном он создавал не «красивый фон», не эффектные картинки природы, а старался, в соответствии с романтическим пафосом произведения, сделать природу действующим лицом фильма, как бы включая ее в чувства, настроения героев, в их мироощущение.

Лесная чаща неспроста оказывается на пути Улдиса: он прорывается через кусты и деревья, срывая ветки, ломая сучья,— напролом рвется к своей цели, пытаясь добиться

«Вей, ветерок!». Байба — Э. Эрмале

Байбы. Страшная чернота омута, от которого не может отвести глаз склонившаяся с обрыва Зане, словно отражает глубину ее страданий от измены Улдиса, от неожиданной и непривычной душевной боли. И поле в нежных белых ромашках, обступивших Байбу и Улдиса, и ярко-голубое небо над ними, и теплый, ласкающий свет солнца — это мечта Байбы о высокой гармонии, о светлом человеческом счастье.

Поиски гармонии, красоты, истинности чувств — контрапункт фильма, сумевшего, как мы сейчас увидим, в старой народной легенде подчеркнуть ее современные мотивы и извлечь из драмы прошлого то, что способно оказать благотворное воздействие на души зрителей сегодня.

Можно сказать, что «Вей, ветерок!»— картина о любви. Но раскрывается это понятие далеко неоднозначно. Сохраняя простоту изложения райнисовского сюжета, авторы фильма показывают сложность взаимоотношений людей, которые так или иначе причастны к любовной истории Байбы и Улдиса.

Рассказ о том, как приехавший свататься к дочери сельской богачки красивый, отчаянный парень Улдис вдруг проникается глубоким чувством к приемышу — Золушке-Байбе, как любовь эта становится источником не только радости, но и горя, страдания, наконец, сопрягается со смертью, получает на экране многогранное воплощение.

Спокойно-величавой появляется на мельнице Мать — богатая хуторянка. Сила и уверенность богачки — в твёрдой походке, в широких, неторопливых жестах, гордой посадке головы. Властность характера у героини Эльзы Радзинь имеет видимую социальную проекцию, что обнаруживается со всей опре-

деленностью, когда Мать мстит за поруганное чувство своей любимой дочери Зане. С каким гневом обрушивается она на батрачку Орту, как безжалостна к той, которая работала на нее всю жизнь! И сразу дистанция между ними вырастает, резко обозначаются два полюса.

В этом конфликте (его социальный аспект выражен в фильме с особой остротой) Орта противостоит Матери своей человечностью, высокой справедливостью. Орта — Л. Фреймане тоже горда, но это не чувство надменного превосходства, а чувство собственного достоинства, которое не позволяет поступаться своими убеждениями, своей правотой. «Полвека... служила тебе, а теперь ты выгоняешь меня?» В слова эти актриса вкладывает и боль и протест. В глазах ее — глубокая скорбь. И все-таки лучше пожертвовать собой, чем «разлучить тех, кого счастье свело», чем пойти против человеческой природы и покориться злой воле.

Тема непримиримости к злу, непокорности насилию, тема верности своему «я» объединяет в своем социальном пафосе батрачку Орту, сироту Байбу, пастуха Гатыня — подневольные люди оказываются самыми независимыми, способными на решающий шаг, на п о с т у п о к.

Надо сказать, что в воплощении линии «Байба — Гатынь» режиссера подстерегала опасность той чувствительности, которая легко могла возникнуть при экранном изображении «пастушка-хромоножки» и «девушки-сиротки». Влюбленность убогого, жалость и сострадание к нему — каким сентиментальным цветком могло расцвести это в картине! Постановщик закрыл пути к такой возможности, уточнив акценты: не калеку защищает, жалеет Байба, а такого же, как и она сама, человека, униженного жизнью, подневольным существованием.

Правда, избежав одной опасности, режиссер не устоял перед другой: Гатынь, на роль которого был приглашен студент Петерис Гаудынь, не только не выглядит обиженным судьбой, напротив — он так хорош собою, что иные кадры с его участием вдруг начинают выглядеть пасторальными идиллическими картинками.

Дебютанту куда больше удаются сцены драматические, где предложенная режиссером трактовка роли, как образа мужественного и действенного, оказывается вполне оправданной: Гатынь не просто обороняется от унижений и издевательств, он переходит в атаку, он защищает свое достоинство!

Метод действенных характеристик, которым пользуется постановщик, придает ленте большую динамику, хотя не все части фильма в этом смысле равноценны, иным недостает внутренней энергии, они несколько статичны, замедленны в общем довольно четком темпоритме картины. Но в первую очередь такой способ раскрытия образов облегчает задачу актеров.

Мы сказали «облегчает», потому что задача эта, действительно, не проста. А для впервые снимавшейся в кино школьницы Эсмеральды Эрмале она была особенно сложной.

От образа Байбы зависело в огромной степени звучание всей картины, ее идейный и художественный накал, а, следовательно, зрительское восприятие фильма. Сумеет исполнительница убедительно представить характер той,

что лучшее людское
воплотила,
то тонкое изящество
и скромность,
что счастьем человечество
величает

— и это, в конечном итоге, решит успех ленты. Потому что в Байбе — средоточие авторской мысли, в Байбе — поэтический идеал художника, в Байбе — лирическое обаяние и драматическая сила пьесы.

История театральных постановок знает, что роль Байбы не всегда удавалась или удавалась не в полной мере. Исполнительницы чаще раскрывали одну сторону образа: его пленительную поэтичность, хрупкость, душевную красоту. Другая — драматическая,— как правило, оставалась выявленной недостаточно.

В Эсмеральде Эрмале режиссер увидел не только «поэтическую фактуру», он сумел

«Вей, ветерок!». Улдис — Г. Яковлев

угадать в ней и внутренний темперамент, способность к выражению сильных чувств. Наверно, проще всего было, опираясь на внешние данные исполнительницы, показать в Байбе «нежный цветок», «чистоту юности» и т. д. и т. п. Фильм выходит далеко за границы такой характеристики, причем образ продвигается к драматической кульминации не рывками, не трудными и заметными зрительскому глазу усилиями, а развивается свободно и естественно, обнаруживая в своем диалектическом развитии цельную и гармоническую натуру героини.

Уже в начале картины скромная, застенчивая, тихая Байба выказывает смелость и волю, вступаясь за Гатыня: перед подвыпившим, разгулявшимся Улдисом не робкая девочка, испрашивающая снисхождения к слабому,— Байба решительна в своем порыве, она отстаивает п р а в а ч е л о в е к а.

Наверное, вот это ясное ощущение высших человеческих ценностей, твердая убежденность в нерушимости каких-то нравственных принципов жизни и придают характеру Байбы в фильме внутреннюю силу и значительность. Байба не может не ответить на чувство Улдиса, но она борется за такую любовь, какую может принять ее сердце. И Улдис начинает понимать, что девушку не покорить грубой силой, и он уже нежно зовет ее...

Участие Байбы в этом нравственном переломе Улдиса, в его восходящем движении от «гуляки праздного» к человеку, вдруг осознавшему истинный смысл жизни, готовому сражаться за свою любовь, раскрывается зримо — оно обусловлено изначальным решением образа, как характера действенного, активного. Гирту Яковлеву в роли Улдиса поэтому легче было, чем его театральным предшественникам, найти органичный переход к новому состоянию своего героя, убедить в неподдельности, глубине его чувства.

Гунар Пиесис взял за основу стилистики фильма романтическую экспрессию райнисовской пьесы, и в соответствии с этим замыслом решалась работа оператора, художника Дайлиса Рожлапы и композитора Иманта Калныня (музыка не иллюстрирует действие, она отвечает характеру драматических образов). Не акцентируя в героях какую-либо одну черту, одну страсть, режиссер стремится передать полнозвучную гамму переживаний, со всеми полутонами и психологическими оттенками. Поэтому фильм, не обытовляя пьесу, не заземляя ее поэтического полета, создает вполне реалистические характеры.

Хотя образ Байбы и овеян некоторым

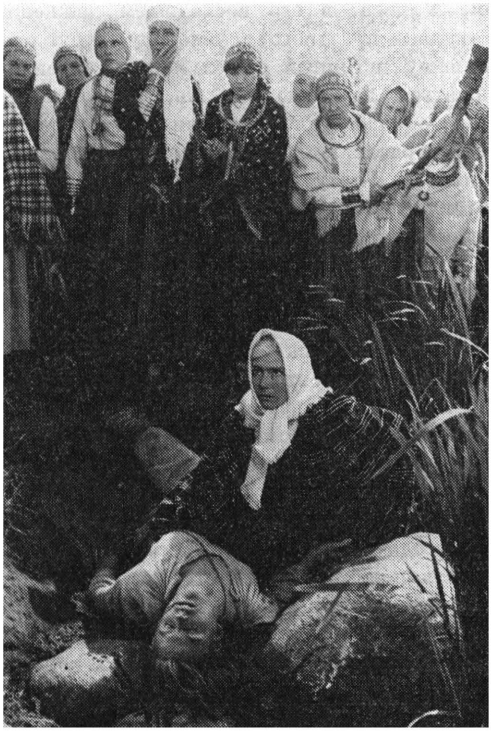
романтическим флером, он не выглядит неким «загадочным силуэтом», он рассмотрен в своей живой конкретности, он глубоко народен.

Я возьму ее такою,
Как сюда она явилась.
В бедной латаной юбчонке,
Босиком, простоволосой...

Байба в фильме не возвышается на высоком пьедестале, до которого трудно дотянуться. Между центральным образом картины и зрителем нет никаких отъединяющих преград, крестьянская простоволосая девчонка располагает к себе нежностью и мудростью сердца, добротой и гордостью души.

Казалось бы, Зане, к которой сватался Улдис и от которой так жестоко отказался, охвачена одним чувством — яростного соперничества, неистового желания вернуть любимого. С почти безумной одержимостью совершает она обряд ворожбы: катит по лесу большой клубок ниток — «От меня — к тебе, от тебя — ко мне!», опутывает ими ветви деревьев. Исступленное лицо, сдвинутые брови... Злой огонь страсти словно сжигает ее... Но талантливая Астрида Кайриша не ограничивается только этой краской. Ее Зане, которая в начале фильма светилась радостью, теперь страдает. Страдает глубоко, отчаянно, не от обиды — от любви. Куда девалась прежняя бойкость, самоуверенность — Зане разбита, раздавлена своим горем... Крупным планом показана не человеческая страсть — человек.

«Вей, ветерок!». В центре — Орта — Л. Фреймане, Гатынь П. Гаудынь



Забота об укрупнении характеров, о полифонии образов впрямую связывалась с поисками выразительности и целеустремленности общей мысли. На этом пути фильм не избежал некоторых потерь, как это случилось, скажем, с образом Анды. На первый взгляд, он вроде бы особого значения не имеет, но если проанализировать его внимательнее, от него потянутся прямые связующие нити к образу Матери. Анда не просто смешливое и хитроватое существо, как это показано в фильме, она — дочь своей родительницы, ее преемница, она смотрит вокруг уже зорким хозяйским глазом и своего не упустит...

В целом же смысловые акценты расставлены четко, характеристики героев, их поступки точны, поднимаются до ярких художественных обобщений. Так, шаг Байбы к своей гибели — не порыв отчаяния, неожиданный и нелепый, а обдуманный и для нее в данном случае единственно возможный. Ее смерть становится ее моральной победой и не может пройти бесследно для других людей.

...В сизой рассветной дымке уплывает челн, на корме которого Улдис с телом Байбы на руках. Ветер надувает паруса — «красив утренний ветер»...

Гармония личности, чистота чувств — к этим важным нравственным категориям привлекает внимание фильм, обращенный сюжетом в прошлое, но духовным содержанием — в нынешний день.

Ст. Рассадин

Жора с вывихом, или Жестокость пустоты

«Теща»
Сценарий В. Фиганова. Постановка С. Сплошнова. Оператор А. Зубрицкий. Художник Ю. Булычев. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Н. Веденеев. «Беларусьфильм», 1973.

«...А вы любили когда-нибудь!»
Сценарий О. Митина. Режиссер И. Усов. Оператор А. Дибривный. Художник И. Вускович. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт. «Ленфильм», 1973.

— Можно позвать Сашу?

— А у нас в палате все Саши. Один я — Жора.

— Мне того, у которого перелом.

— А у нас тут все с переломом. Один я с вывихом.

Стыжусь своей впечатлительности, но что-то этот Жора с вывихом не дает мне покоя.

Не сам по себе: быстро стерлось в памяти лицо актера, мелькнувшего в этой, мягко говоря, невеликой роли (собственно, это вся роль, и актера вызвали на съемку только ради того, чтобы он произнес эти неотразимые шутки). Тут дело не в актере, не в Жоре и даже не в вывихе.

Десятки раз повторялась истина: «Напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависят от моего первоначального заданного представления о читателе» (Алексей Толстой). Или: «Читатель, то есть тот воображаемый, нужный тебе, художнику, человек, для которого ты пишешь, умнее тебя... Слушайся его, и все будет хорошо» (Константин Федин).

Авторы рецензируемой «Тещи» вольно или невольно, но, как и все прочие, неизбежно должны были помнить об этом законе... Впрочем, отчего же «невольно»? Надо полагать, работа над фильмом, даже над таким, предполагает размышление, хотя бы в силу своей длительности; и авторам нет-нет да и приходилось задумываться, каков же он, их зритель, который будет бурно веселиться во время сеанса, а после него уйдет осчастливленным и обогащенным.

Так что мы имеем с вами некоторую возможность сконструировать фигуру того «идеального зрителя», того «второго полюса», которому мечтали понравиться В. Фиганов и С. Сплошнов.

... Итак, первое, что мы о нем твердо знаем,— то, что он должен от души смеяться, узнав об уморительнейшем совпадении: в больничной палате подобрались как есть почти одни Саши. И у каждого перелом.

Правда, тут как раз авторы несколько заробели, недотянули, недожали, назвавшись груздем, не до конца залезли в кузов... проще говоря, начав слушаться своего воображаемого зрителя, не послушались до конца. Ведь можно предположить, что зритель с т а к и м чувством юмора уже не то что смеялся бы, а до колик хохотал, если бы эти Саши вдруг оказались не просто Сашами, а Александрами Александровичами. И пуще того — Александровыми! И что лежат они не с какими-то там примитивными переломами рук и ног, а (смешить, так смешить!) с переломом позвоночника.

Однако это с моей стороны «спиритизма вроде». Тут остается только предполагать. Но зато в остальных случаях авторы не щадят затрат.

Ибо вот какая ситуация стоит за веселым диалогом Жоры (который с вывихом) и девушки Наташи, пришедшей навестить Сашу (который с переломом).

Этот Саша (до перелома) влюбился в Наташу. И, не получая взаимности, стал проводить под ее окнами все свое нерабочее время, периодически выкрикивая: «Где и когда?» Но взаимности не было, а страсть росла, и вот Саша на глазах потрясенной толпы и на уровне примерно (точно я не сосчитал) пятого этажа сделал на строительных лесах стойку. Естественно, на руках. А поскольку рядышком он аккуратно вывесил плакат все с теми же тоскливо-призывными словами «Где и когда?», то Наташа не устояла и свидание назначила.

Это было опрометчиво. Неразделенную любовь Саша так-сяк выдерживал, а разделенная

его подкосила: он загремел вниз, в результате чего и возник тот исторический перелом, который, по мысли авторов, должен доставить много удовольствия их зрителю.

Но одним переломом авторы ограничиться не захотели. И вот Наташа идет с букетом в больницу, лезет в окно, беседует с незабвенным Жорой, падает и... ломает ногу. И наши влюбленные, «коллеги-калеки», как, не изменяя себе, шутят авторы, встречаются на пути в операционную.

Уж тут, сами понимаете, взаимность окончательно торжествует.

Я надеюсь, что мой простодушный пересказ дал некоторое представление об особенностях и фильма и того зрителя, которого авторы надеялись порадовать.

Но это не все. Ясны и еще кое-какие черты и черточки, которые авторам непременно хотелось бы видеть в своем «идеальном зрителе».

Помимо совершенно исключительного чувства юмора этот зритель должен обладать сверхъестественным благодушием и абсолютным отсутствием любопытства. Вернее, отсутствие — это слабо сказано. Зритель, облюбованный авторами «Тещи», должен, кажется, прямо-таки приходить в ярость, если бы авторам вдруг пришло в голову хоть что-то мотивировать, обосновывать, доказывать.

И авторы, естественно, его не сердят.

В их фильме пенсионер Алексей Иванович по ночам крутит пластинку «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат», предусмотрительно распахнув окно. Соседи не спят, мучатся от мигрени, негодуют и жалуются, не понимая— по мещанской своей ограниченности,— что делается это не из хулиганства, а чтобы усовестить бывшего командира, нынешнего соседа, который, как сказано, «забыл дорогу к боевым друзьям». Сам Алексей Иванович лишен мещанских предрассудков и на собрании жильцов, когда те из глубин своего заблуждения единогласно взывают к нему, умоляя прекратить ночные концерты, лишь улыбается — светло и лукаво. Он знает: заблуждения минут. И он прав: командир и сосед вразумлен. «Знаешь, Лора,— покаянно говорит он жене,— не так мы живем».

Перевоспитывает остроумный Алексей Иванович и еще одного доверчивого соседа: сообщает ему, что там-то якобы продаются японские зонтики, там-то — женские парики. И тот, по воле жены, зря мечется по городу.

А пьянчугу и здоровяка Васю наш пенсионер просто-напросто лупит и даже загоняет в шкаф, после чего Вася изъявляет горячее и неотложное желание проститься с позорным прошлым.

Иной нахальный зритель, глядишь, засыпал бы авторов докучливыми вопросами. Например, спросил бы: какой именно порок искореняет Алексей Иванович, заставляя пожилого соседа бегать по городу? Может быть, постыдное желание его жены иметь хороший (и, увы, дефицитный) зонтик? Этот приставака, пожалуй, придрался бы и к тому, что он, видите ли, понятия не имеет, почему надо считать, что бывший командир (которого он, зритель, и в лицо-то узнает с трудом) забыл дорогу к друзьям? Почему он «не так» живет? Откуда это видно? И к а к н а д о ж и т ь?

Этот навязчивый почемучка, наверное, спросил бы и о том, как же удалось щуплому пенсионеру загнать огромного Васю в платяной шкаф, тем более что произошли эти удивительные действия за кадром.

Надоедливым этим вопросам не было бы числа. Например, если сверхотрицательная мать а) не хочет, чтобы дочь вышла замуж по любви; б) норовит выдать ее замуж по расчету; в) толкает на фиктивный брак; г) мечтает захватить чужую жилплощадь; д) пытается совершить еще ряд аморальных операций,— то каким образом сверхположительная дочка мирно сосуществует с ней? Как это вообще получается, что черная сущность матери ничуть не отразилась на голубой сущности дочери? И, тем более, как вышло, что в финале и сама мать оборачивается голубицей и все кончается идиллически?

Но, повторяю, авторы «Тещи» искали союзника не в таком дотошном зрителе, а в совсем ином. Не знаю, нашли ли (не располагаю фактами), однако в надеждах своих они не были одиноки. Почти одновременно с «Те-

«Теща». Саша — А. Вдовин, Наташа — Г. Федотова

щей» на экранах появилась еще одна комедия — «...А вы любили когда-нибудь?».

Сходство их поразительно. На месте авторов я бы просто скооперировался и соорудил дилогию, дав второму фильму параллельное название «Свекровь».

Потому что здесь соединению влюбленных (на этот раз не Саши и Наташи, а Димы и Оли) мешает не «ее», а «его» мать. В остальном все сходится: и причина материнского вмешательства («он — она — тебе не пара»), и такое же, как в «Теще», сплошное шаржирование мамаши, и столь же волшебное ее прозрение, и идиллически-свадебный финал, и нечто более существенное, о чем у нас будет время поговорить.

Правда, во второй комедии сюжет еще более упрощен. Не говоря уж об отсутствии всех перековывающего пенсионера, сужено поле борьбы и самой воинственной мамаши. Там, в «Теще», ее волновало и будущее дочери, и улучшение собственных жилищных условий, и необходимость сдать комнату (денег не густо); здесь, в «Свекрови», все сводится к одному («Между вами пропасть!»— невеста работает в регистратуре поликлиники и не блещет манерами). И единственная причина, по которой влюбленные никак не могут пожениться, а фильм — окончиться, то, что профессорская жена, выражаясь некинематографически, с жиру бесится. (Протестует время от времени и Олин папа, но он не в счет: его протестам не придумано никакой мотивировки, да на него и внимания-то никто не обращает, начиная с Оли и кончая авторами.)

Есть и еще одно различие.

По правде сказать, мне все время было как-то жаль обеих героинь, и свекровь и тещу. Авторы навалили на них Эвересты обвинений, а ведь именно эти бедные женщины по-бурлацки тащат сюжеты. Не будь этих Эверестов — и ничего бы не было, в том числе и повода крикнуть восхитительно волнующее слово: «Мотор!» Честное слово, когда я смотрел фильмы, мне иногда мерещилось, что героини подмигивали мне с экрана. Дескать, пойми, непонятливый: мы, злодейки-мученицы, из сострадания вступили с режиссерами в заговор! Мы подрядились изо всех сил безобразничать и скандалить до тех самых пор, пока не придет — по всем стандартам — пора кончать полнометражный фильм! Неужели не ясно?

Не будь я современником таких рационали-

стических открытий, при которых стыдно верить в подобную чертовщину, я бы и вправду поверил, что так оно и было. Ведь недаром же теща и свекровь внезапно и без всяких причин — но зато точно в нужный момент!— преображаются, прозревают и перерождаются. Что касается свекрови, то она прямо признается: «Она мне понравилась еще в регистратуре». Представляете, как трудно было ей скрывать симпатию к будущей невестке полтора экранных часа?..

Так вот, авторы обоих фильмов по-разному относятся к этим страдалицам. Если создатели «Тещи» неумолимы и последовательны вплоть до финала, то их коллеги по комедии «...А вы любили?..» как-то деликатнее.

Стыдливее, что ли. Они как бы выполняют свой союзнический договор и, понося героиню, нет-нет да и сделают ей послабление.

Допустим, обличая ее профессорски-барский гонор, возьмут да исподволь и утешат безутешную мамашу. Оказывается, что хоть ее тревога и нехороша, но можно и не тревожиться. Мезальянса не будет. И папа и мама у невесты не из «простых», скорее, из «присматривающих», как сказано у Фазиля Искандера. Да и с манерами вышло недоразумение. Даже эрудиция, и та есть у невесты: совсем напрасно будущая свекровь подозревает ее в незнакомстве с мифологическим Пигмалионом.

(Опять кстати: если Оля знает, кто такой Пигмалион, то, например, о Калибане она сообщает своему папе следующее: «Это благородный герой... Шекспира надо читать!» И поскольку в расчет авторов вроде бы не входило уличать Олю в такой явной безграмотности, то совет читать Шекспира можно направить не только невежественному отцу. И даже не только Оле... Или это — со стороны авторов — опять попытка угодить свекрови?)

Авторы, однако, жалеют свою распоясавшуюся героиню не просто исподволь: устами самой Оли они разумно втолковывают Диме, что нельзя было так, с бухты-барахты, приводить в дом незнакомую девочку. Нате, мол, вот моя жена...

Конечно, при таком обороте дела окончательно становится непонятно, о чем речь, в чем смысл — и, может, вообще чванство Диминой мамы оправдано? Но приятно уже хотя бы то, что авторы комедии «...А вы любили?..» — люди участливые, деликатные и стыдливые. Тоже немало.

Вероятно, именно стыдливое сознание того, что концы с концами не сходятся, что фильм — ни о чем, заставило их придать ему как бы форму актерского капустника. Оказывается, это актеры, отдыхающие в южном санатории, решили позабавиться и разыграть действо про мам и пап, мешающих детям жениться,— а чего же спрашивать с людей на отдыхе?

С той же целью, наверное, из комедии попытались сделать мюзикл. Попробуйте выкинуть все музыкальные номера: сколько минут останется в фильме? Почти ничего не останется, как ни стараются авторы тормозить свой сюжет с помощью все новых всплесков безумной свекрови.

Однако потому-то и приходит в голову мысль выкинуть музыку, что она заявилась в фильм как подсобное средство. Она тоже — всего лишь тормоз.

Жаль, потому что музыка, насколько я могу судить, неплохая, хотя, может, банальная. Но есть и просто отличный кусок: сценка из полупародийного мюзикла (мюзикла в мюзикле, притом удавшегося мюзикла в неудавшемся мюзикле) по «Моей прекрасной леди» (опять я в плену тавтологии: мюзикла по мюзиклу). Этакий Россини наизнанку, новейшая «Вампука», отличающаяся от своей гениальной прародительницы тем, что в откровенной своей пародийности не утеряла обаяния.

Тут и актеры разом становятся хороши, смешно пародируя не только оперные штампы, но и самодеятельных исполнителей, комически старательно эту оперу поющих. Пародия сталкивается с пародией, пародия обновляет пародию, пародия опровергает пародию (нет, из тавтологии не выбраться) — и торжествует та прелестная самоирония, которая доступна только таланту.

А когда в дело вступает талант, тут хочется только тихо снимать шапку или шумно ап-

лодировать (в зависимости от темперамента), но спорить не хочется. Хочется только жалеть, что этот кусок не сообщает своего обаяния окружающему действию. Даже контрастирует с ним. Он замкнут, внесюжетен — «Прекрасную леди» показывают по телевизору,— и как только авторы хотят эту замкнутость нарушить, происходит грустное чудо: то, что казалось талантливым — да не казалось, а было! — становится пошлым.

Оля, только что задорно и мило спевшая и станцевавшая Элизу Дулиттл, поет и танцует то же самое перед своей возможной свекровью — уже не на телеэкране, а «в жизни». И (прошу прощения у обаятельной актрисы Аллы Мальцевой) становится вульгарной. Потому что одно дело пародировать — или полупародировать — мюзикл, и совсем другое попробовать сыграть такой мюзикл «всерьез».

Мюзикл тут был обречен на провал уже тем, что внедраматургична и внесюжетна музыка, которой досталась жалкая роль уловки, призванной прикрыть зияющую пустоту. (И естественный парадокс: чем лучше музыка Игоря Цветкова, тем очевиднее жалкость ее роли). Притом уловка до трогательности наивна. К примеру, Оля хочет идти к парикмахеру. Дима вызывается занять очередь. Занимает. И вот в фильме поет и пляшет, прославляя дамского мастера, мюзикхолльная вереница девушек, среди которых неуклюже и неприкаянно мотается симпатичный Дима. А затем является Оля и заявляет, что к парикмахеру идти раздумала («Девочки в поликлинике меня лучше причешут»). Так что мы с вами в большом выигрыше: если обычно сюжетную несуразность безжалостно вырезают, то тут ее заботливо превратили в длинный танцевально-музыкальный номер. Остается поблагодарить.

Да и актеры... впрочем, что ж актеры? Индивидуальность самого лучшего из них определяется не только тем, что он может, но и тем, чего не может,— и чем своеобразие определеннее, тем определеннее круг возможностей. В этом фильме актеров заставляют делать то, чего они решительно не могут,— быть актерами мюзикла, искусства синтетического, нового, особенного, требующего... но не хочу повторять многократно повторенные банальности и уж совсем не хочу залезать в дебри специального разговора. И плюс к тому заставляют играть характеры, которых нет, искать смысл там, где его нет, не было и быть не могло.

Что же удивительного, если актеры, и какие (Г. Вицин, С. Филиппов, П. Крымов, Л. Шагалова, а в «Теще» — Т. Карпова), проваливаются со сверхъестественной беспомощностью, тем очевиднее, чем отчаяннее попытки режиссеров спасти положение (вплоть до того, что Филиппова и Вицина обряжают в старушечьи платья). И в этой-то сверхъестественности я готов видеть для них своеобразное утешение. Своеобразное — но утешение. А что прикажете делать с комедийными актерами, если так мало комедий? Ругать их за то, что они берут роли, где им хотя бы примерещилось смешное?

В одной хорошей книге про одну хорошую актрису было замечено, что она, тонкий и искренний мастер, проваливалась, как никто, как недоучка, как неумеха, всякий раз, когда сталкивалась с текстом, который ей стыдно было произносить, с бессмыслицей и пошлостью. В этом автор книги видел (вижу и я) черту истинного профессионализма. Не ремесленной выучки.

Жалко, что дорогое актерское время потрачено таким образом, но будем утешаться хоть этим. Другого утешения у нас нет...

Фильм о плохой свекрови кончается куплетами, которые вполне исчерпывают и смысл фильма о плохой теще:

Детям мамы, папы мешать не должны,
Это беда всего света,
Если дети влюблены,
Как Ромео и Джульетта.

Эти пронзительные слова я записал во время сеанса, не видя сценария и не зная в точности, как авторы расставили знаки препинания. Так что я не могу сказать, чтб тут беда всего света — то, что дети влюблены, или то, что мамы, папы им мешают.

Не знаю я и многого другого. Например:

«...А вы любили когда-нибудь?». Вторая бабушка — Г. Вицин, Митина бабушка — С. Филиппов, мама Мити — Л. Шагалова, Лиля — О. Усова, Митя — В. Пучков

что́, если дети влюблены не как Ромео и Джульетта, а чуточку меньше? Тогда — нужно мешать? А если у невесты папа не капитан и мама не геолог? И если с манерами у нее и вправду все пока что не блестяще? Если она еще не узнала про Пигмалиона? Или если профессорскую севрюгу ест с помощью ножа? Тогда как?

Быть может, я (вкупе с тем нахальным зрителем, приставакой и почемучкой, которому, не скрою, подсказал-таки собственные «почему») назадавал слишком много вопросов. Но надеюсь, что читатель заметил: вопросы эти касались не только сюжетных и смысловых изъянов (бог с ними, если фильмы уже проскочили по экранам). Они касались и изъянов этических (имеющих обыкновение сказываться несколько дольше). Что, впрочем, неразрывно.

Иначе и статью эту писать не стоило бы. Хватило бы иронической аннотации.

Пугаюсь упреков в непонимании тонкой специфики комического, но все же решусь признаться: как-то мне не очень хочется хохотать, когда два оболтуса, сломав конечности, попадают в больницу. Мне не кажется веселым не только их положение. Мне досадно — простите мне мой грубый материализм — и за ортопедов, которые ведь, насколько мне известно, существуют не только в кинокомедиях, но и в действительной жизни и у которых слишком мало свободного времени, чтобы тратить его таким образом. Невольно пробуждается многократно осмеянный здравый смысл. И не только смысл: неохота шутить там, где рядом — боль. Пусть хотя бы и просто физическая.

А когда Димина мама, сымпровизировав фальшивый обморок, чтобы сын пожалел и не ушел к ненавистной регистраторше, в результате чего была вызвана «скорая помощь», когда она, перестав притворяться, томно смотрит на прибывших врачей и просветленно спрашивает их: «Скажите... А вы любили когда-нибудь?» — мне тоже не хочется веселиться, хотя авторы и стараются — всеми доступными им средствами — растолковать мне, недотепе, безумно комическую сторону происходящего, хотя они всячески подчеркивают дурацки-обалделый вид врачей и осмеивают их тупое нежелание понять трогательный лиризм ситуации. Я (снова прошу прощения за прозаизм рассуждений), как-никак, подозреваю, чего стоят минуты «скорой

помощи». И когда врачи, подобно Диминой мамочке, прозрев, участвуют — разумеется, на служебной машине — в погоне за возлюбленными, которым решительно ничто не угрожает (просто той же маме приспичило их разыскать), я невольно думаю, что бессодержательность закономерно перешла тут в бестактность.

И если над известным милым развлечением вызывать по телефону «скорую помощь», когда в том нет ни малейшей нужды, хочется смеяться еще меньше, так это только потому, что те шутники упражняются в действительности. А эти — всего только на экране. За что им, естественно, большое спасибо.

Подытожим. Там, где человеческие отношения предстают в нищей упрощенности, пусть какой угодно раскомической, там, где простодушие граничит с равнодушием, часто к тому же нарушая границу элементарного такта, там, где небрежность соперничает с неумелостью,— возникают результаты обескураживающие.

Для авторов «Тещи» заглавная героиня — условная фигурка, которую надо одурачить и всемерно наказать. И наказывают. Дочкин жених, забавный веснушчатый Саша, вылечившись от перелома, улепетывает от разъяренной тещи: он то подпустит ее поближе, то вырвется, то кинется вниз по крутой лестнице, то вверх, да еще остроумно приговаривает на бегу всякие обидные для нее вещи,— когда он все это проделывает с завидной юношеской прытью и не с очень завидным остроумием, а теща валится на крутой лестнице с ног, тут вдруг испытываешь не скуку, не раздражение: это бы еще ничего. Нет, становится тошно. Потому что перед тобой не максеннетовская погоня, а здоровенный парень, вконец загоняющий п о ж и л у ю женщину.

Как говорят эрудиты, черный юмор. Попросту сказать, жестокий.

А авторы? Они торопятся смешить. Им все мало. Они приводят тещу в отделение милиции, они заставляют ее — нечаянно — разбить графин, они же сажают ее за решетку. В общем, смеху — не оберешься! Вот если бы еще тещу инфаркт хватил — уж мы бы обхохотались!

Смею все же надеяться, что когда мы с вами испытываем подобные непредвиденные авторами чувства, нами руководит не безразличие к юмору, а нечто иное. То, чем стоит дорожить по крайней мере не меньше, чем чувством юмора.

Окончательно переходя на серьезный тон, вспомню прекрасные слова Василия Осиповича Ключевского:

«Идя по тротуару, ты видишь, что встречный обходит тебя слева, и ты норовишь посторониться вправо; извозчик предлагает тебе свои услуги, и ты, имея чем ему заплатить, садишься. Он едет рысью, нахально кричит «берегись» переходящим дорогу мужчинам и женщинам и вдруг без окрика осаживает лошадь. «Что случилось»,— думаешь ты. Ничего, через дорогу плетется ребенок! Ты думаешь, что все это так просто и естественно, что это искони бывало и всегда быть должно, что мир создавался с правилом держаться правой стороны и не давить ребенка. Нет, это не природа, а история. Это не сотворилось, а выработалось, стоило многих трудов, ошибок, вдохновенных замыслов и разочарований».

Того же стоили: естественное побуждение уступить женщине место, отсутствие желания ржать при виде упавшего или, тем паче, вывихнувшего ногу человека, нежелание радоваться издевательству.

Есть давно утвердившаяся этическая норма, почти инстинкт — но выработанный историей, длинным процессом очеловечивания человека. Эта норма привычна, автоматична, незаметна для нас самих, как незаметен воздух, и она же становится остро ощутимой, как только ее нарушат. Тоже как воздух, как только его начнет не хватать.

Существует приставка «а...», выражающая «всего только» отсутствие качества. Лишь это она и выражает, когда речь идет о явлениях абстрактных. Асимметрия — это отсутствие симметрии, не больше того. Никакой вражды между этими понятиями нет.

И совсем другое дело, когда мы говорим о горячем, живом, нравственном. Аморальность — разве это просто отсутствие морали,

только и всего? Какое там! В этой безобидной приставке «а...» звучит непримиримое «анти...». Отсутствие драгоценнейшего качества оборачивается антикачеством.

Пусть эти рассуждения не кажутся контрастирующими с несерьезностью повода, это не так. Не потому только, что фильм, прошедший по множеству экранов, тем самым уже явление; это не нераскупленная книжонка. И не только потому, что именно столь явные образцы *неискусства* порою особенно остро дают почувствовать, без чего искусству — зарез.

В области нравственной, в области, где искусство и судья и подсудимый, нет мелочей.

Бессодержательность не безобидна, вот в чем дело. Я бы даже сказал, что в некотором смысле — точнее, в нравственном — ее не существует. Искусство, как и природа, не терпит пустоты. Вакуум тотчас заполняется таким содержимым, что и сам беспечный автор может руками развести. Там, где нету «чувств добрых» — нету не по злому умыслу, а «просто так»,— невольно торжествуют чувства недобрые. Когда бог спит, дьявол не дремлет.

Это особенно заметно, когда бессодержательность стыдится самой себя, когда она серьезничает и важничает.

Как бы ни были нелепы способы перековки, применяемые в той же «Теще» тем же Алексеем Ивановичем, как бы ни был несимпатичен, мягко говоря, его обычай, будя совесть одного соседа, походя будить весь дом,— насколько нелепее и несимпатичнее становится вся эта коммунальная история, едва только авторы вознамереваются «освятить» ее действительно святыми вещами — памятью войны, фронтовым братством, Девятым мая, солдатским костром...

В фильме «...А вы любили?..» Димина мама падает в памятный нам лжеобморок. «Не было никакого обморока, просто цирк»,— чуть позже скажет любящий сын. Но сейчас, в этот момент, он хлопочет возле матери и не может выйти к поджидающей его невесте.

Беда? Ну, какая там беда! Уж зритель-то получше непонятливого Димы видит, что действительно — цирк. А Оля — что ж, подождет немного, потом, может, обидится (тоже немного), а там и простит. Тем более что сердиться не на что. Все будет в полном порядке. Счастливый финал запрограммирован решительно всем, начиная с жанра.

Но нет, авторам нужно задержать течение фильма, который так и норовит кончиться. Им надо впрыснуть допинг временного драматизма в его вконец ослабевший организм. И они впрыскивают.

Мама лежит в псевдообмороке; смешно суетятся вокруг нее домочадцы; а на улице, где грустит, поджидая жениха, невеста, двое парнишек поют песню о войне, о герое-матросе, чьей кровью захлебнулся пулемет, о том, что «матросские слезы, они скупые, поскольку с кровью в одной цене». Все идет в ход — трагическая Сапун-гора, упоминаемая в песне, застывший рядом немолодой человек со звездой Героя, тяжко переживающий и песню и связанные с ней воспоминания... И возникает в кадре памятник солдатам, погибшим за освобождение Крыма.

Стоит памятник. Обелиск. Надгробие. А через секунду снова начнется «цирк», по вполне объективному определению Димы, через секунду опять засуетится неразумная мама, опять начнут комиковать в своих старушечьих юбках Вицин и Филиппов. Все пойдет, как шло.

Это нам не впервой. Еще Ильф и Петров смеялись над попытками «легкого жанра» приспособиться к грандиозности:

> Ты из ландо смотрела влево,
> Где высилось строительство гидро...

Но тут даже не «гидро». Тут — похлеще. Тут вульгарно использованы слезы, кровь, памятник павшим. Фарс захотел породниться с трагедией.

А в общем, необычен только результат, вернее, его размеры. Необычен размах пошлости. В остальном же произошло то, что и должно было произойти. Что не могло не произойти. Ведь бессмыслица — это отрицание смысла. Бестактность — нарушение такта. Бессодержательность — вторжение дурного содержания.

«А...» — значит «анти...».

Р. Плятт

Радиопьеса на экране

Я только что снялся в роли прокурора Цорна в фильме Жалакявичуса «Авария». Это переложение на киноязык одноименной радиопьесы Дюрренматта.

Пересказывать всех перипетий картины я не стану, иначе ее будет неинтересно потом смотреть.

В Швейцарии, где-то в горах (где — в сущности безразлично), в живописном месте, среди прочих вилл, стоит вилла некоего судьи в отставке. Ему лет так семьдесят с хвостиком. В доме у судьи собираются его друзья: адвокат, прокурор и палач — все в прошлом слуги юриспруденции. Они собираются вместе, чтобы играть в суд. Вернее, так: инсценировать судебные процессы. Причем, они не просто играют, но — непременно выносят приговор обвиняемому! Обычно им оказывается тот, кого они на этот вечер залучат в гости. И вот попадается им некий коммивояжер Трапс, Альфредо Трапс, который останавливается в их местечке починить машину — небольшая дорожная неурядица. Они уговаривают его остаться поужинать, переночевать, короче — отдохнуть, а уж потом ехать дальше.

Мы, то есть и я — прокурор, и адвокат, и судья, и палач, объясняем Трапсу, как проводим свой досуг, и предлагаем принять участие в нашей игре: стать на сегодня обвиняемым. Трапс так и не понимает толком: игра это или не игра (а мы твердим ему: «Игра, игра»), он соглашается. Начинается шуточный допрос. Вероятность невероятного, смешение реального и фантастического в этой «игре» в жизнь. Представьте, эти «милые» старички — грязные, обрюзгшие, у которых вспыхивают глаза, лишь когда они чувствуют, что могут по-настоящему сыграть в свою диковатую игру. Они играют в свое прошлое, у каждого из них есть свои невоплощенные идеи, программы. Прокурор кого-то недообвинил, судья кого-то слишком мягко осудил, палач кого-то недогильотинировал...

Ведя дело Трапса в соответствии с канонами суда (правда, в обстановке несколько гастрономической — дело происходит за столом), мы доказываем ему, что он — убийца своего шефа. Этот ничего не подозревающий процветающий сорокалетний мужчина — убийца. И мы приговариваем его к смертной казни.

Но, конечно, условно. Все это происходит с улыбками, жирными поцелуями, похлопываниями по плечу. Поначалу вроде бы безобидная игра кончается кровавой развязкой — раскаявшийся в своих прегрешениях Трапс повесился.

Мотив многих пьес Дюрренматта — возмездие. Человек в современном буржуазном обществе, что он будет делать, если займется ревизией своих моральных устоев, если захочет судить себя по самому большому счету?

И ответ один — покончит жизнь самоубийством.

Однако Жалакявичус нашел свой финал. Может быть, у нас не будет рокового тупика...

Картина безумно трудная. Вся лента построена на диалогах. Но работать с Жалакявичусом было очень интересно, поскольку на площадке шел непрерывный поиск. Режиссер импровизировал на наших глазах и увлекал нас.

Я рад, что попал в его компанию. Я даже сказал: зовите меня Плятас. Потому что в фильме снимались Бронюс Бабкаускас и Регис Адомайтис. Правда, кроме литовцев был и эстонец — Юри Ярвет. А «от РСФСР»— Ирина Мирошниченко — служанка Симона, ваш по-покорный слуга, как уже говорилось, в роли Цорна, Николай Николаевич Шацкий — в роли палача. Валентин Никулин занят в небольшом эпизоде — играет механика гаража и одновременно жениха Симоны.

Все они ве-ли-ко-леп-ные мастера! И еще мне очень нравится, что «почвенно» и творчески Жалакявичус тесно связан с актерами-прибалтами. Такая режиссерская верность особенно завидна. Есть кинорежиссеры, которые однажды снимут актера или актрису, и в дальнейшем к этим, уже «отыгранным» для них людям не возвращаются. И было приятно, что Жалакявичус выступает со своей гвардией, она — костяк этого фильма.

На картине «Авария» собрались опытные «киношники», и все же мы столкнулись с неожиданной для себя трудностью — трехкамерной съемкой. Страшное дело! Сидишь в кадре и все время должен быть настороже. Тебе надо непрерывно жить в кадре. Когда снимают одной камерой, то я вижу: вот камера отошла от меня, она «сидит» на моем партнере. А у меня, так сказать, душевный и физический антракт. А тут ничего подобного! Камеры «дуют» с трех сторон, отовсюду тебя «берут». И не должно быть пустого лица ни секунды: сейчас, дескать, не меня снимают, а его.

На этой картине были созданы совершенно

необыкновенные условия: нам моментально показывали через монитор полный снятый кадр. И уже сам видишь, где сыграл плохо, что надо закрепить, что — отмести. Бывает так: ты играешь с полной отдачей, а монитор показывает лишь спину и твой затылочек. И только. Но зато другая камера, ее просто не смогли показать, тебя сняла, и все потому будет хорошо. Вот так любопытно протекает этот процесс.

Съемки были сложными не только для нас, актеров, но и для режиссера, для операторов. Снимал фильм замечательный, по-моему, оператор — Анатолий Васильевич Кузнецов, обычно работающий с Аловым и Наумовым. На «Аварии» Кузнецов не был просто оператором. Он носился между камерами, дирижировал съемкой. Да, он был как дирижер.

Для меня персонально этот фильм интересен еще тем, что в нем после смирного священника Шлага из «Семнадцати мгновений весны» я сыграл матерого прокурора. Подозреваю, что потом зритель будет меня упрекать: зачем я так поступил — был приличным пастором и вдруг... Но это, конечно, шутка. А если говорить всерьез, то работа над ролью была проверкой творческих возможностей — этим и привлекательна наша актерская профессия.

Б. Кимягаров

Важнее жизни

В октябре нынешнего года Советский Таджикистан и Коммунистическая партия нашей республики отметят свое пятидесятилетие. Этой юбилейной дате и посвящается фильм, работу над которым я сейчас завершаю. Первоначально картина называлась «Поэма о хлопке». Новое название «Одной жизни мало», думается, объемнее, точнее выражает замысел фильма.

Для нашей республики борьба за хлопок, за его высокую урожайность и качественность, может быть, одна из самых центральных проблем.

Для меня эта тема давняя. С нее, собственно, сперва как документалист, я начал свою жизнь в кинематографе. И вот сейчас, спустя много лет, я вновь обращаюсь к этой теме.

Фильм построен на конфликте, решение которого должно состояться уже по другую сторону экрана — в жизни. Сын знатного хлопкороба Саттара Сафарова — Мурад получил золотую медаль ВДНХ за выведенный им новый сорт хлопчатника, лучше прежних по качеству, но менее урожайный. Однако отец не хочет выращивать этот сорт на полях своего колхоза. Он не меньше сына понимает, что утерянное сегодня с лихвой возвратит завтрашний день. Но, отвечающий за рентабельность своего хозяйства, Сафаров знает и то, что хлопок нужен сейчас, и пренебречь этим он не может. Острота ситуации в том, что спор ведут люди, одинаково преданные делу, которое стало для них «важнее жизни». Конфликт, как я уже говорил, разрешит будущее, а пока мы оставляем наших героев в исследовательских лабораториях, где с помощью новейшей вычислительной аппаратуры ведется поиск эффективного метода внедрения новых сортов хлопка в практику сегодняшнего сельского хозяйства.

Финальная сцена снималась не в декорациях, а в естественных интерьерах — в стенах научно-исследовательского центра. На натуру мы выезжали в Вахшскую долину на поля знаменитого в республике совхоза имени Кирова, работники которого не только участвовали в массовках, но по мере необходимости консультировали нас, кинематографистов.

В фильме зритель снова встретится с талантливым актером Бимболатом Ватаевым. Актер этот особенно дорог моему режиссерскому сердцу, поскольку он дебютировал у меня в фильме «Хасан-арбакеш», а потом играл главную роль в картинах «Сказание о Рустаме» и «Рустам и Сухраб». В новой своей работе Ватаев решал очень сложную задачу — ведь на экране будет показана судьба героя от юных дней до преклонных лет. В роли друга героя — Агзама снимался Ато Мухамеджанов. С особой теплотой хочется сказать о встрече с артистом московского театра «Современник» Игорем Квашой, который играет ученого Ямщикова. Через этот образ в картине раскрывается тема интернационализма — рассказывается о помощи русских специалистов в важном деле становления и воспитания кадров таджикской интеллигенции. Прообразом Ямщикова послужил Герой Социалистического Труда, академик Вячеслав Прокофьевич Красичков.

Сценарий фильма написал А. Михалков-Кончаловский, а снимает картину молодой, но уже известный своими работами оператор Д. Худоназаров.

И. Купченко

Век нынешний и век минувший

Сценарий Евгения Григорьева «Романс о влюбленных» меня по-настоящему поразил. И дело тут было не только в новизне и необычности формы. Кстати, роль моя относится к той части сценария, которая написана в традиционной манере. И героиня моя — самая обыкновенная женщина, самой заурядной, неприметной профессии. Но вот она встречает человека, сломленного трагическими жизненными обстоятельствами. И силой своей любви воскрешает его...

Сценарий Е. Григорьева сентиментален в хорошем смысле этого слова, ибо речь в нем идет о настоящих человеческих чувствах, которые даются каждому из нас и как испытание и как награда. Меняются времена — меняются люди. Ширится и обогащается духовный мир человека, его эмоции, чувства становятся все более гибкими, не побоюсь сказать, изысканными. Но это эмоциональное богатство порой стеснено, глубоко запрятано. Посмотрите, герои наших фильмов стали умнее, ироничнее, смелее, но вместе с тем они меньше плачут, меньше смеются, меньше радуются. Человек прячет свои чувства, эмоционально «зажимается». Даже в искусстве кино актера открытого, страстного темперамента сегодня сменил так называемый актер-интеллектуал. Этим, мне кажется, мы обедняем себя, жизнь, искусство.

Примерно с этими мыслями наша съемочная группа приступала к работе над картиной о современниках. Основная идея фильма в том, что обычные люди переживают необычные по силе чувства, и глубина этих чувств в их искренности. Обстановка, в которой происходит действие фильма, подчеркнуто узнаваема, если можно так выразиться, принципиально достоверна.

Вот здесь, в этой типичной квартире, на этой будничной улице и должна родиться такая земная и поэтому такая романтичная любовь героев. Мы хотим, чтобы фильм, замешанный на реальности быта, оказался окрашен светом высокого романтизма.

В связи с этим и актерские задачи, которые ставил перед нами режиссер фильма А. Михалков-Кончаловский, были трудны и специфичны. Сейчас рассказывать об этом очень сложно, нужно время, чтобы немножко «отойти» от фильма, проанализировать и свои промахи и свои находки. Скажу только, что работа на этой картине потребовала полной отдачи, ни в одном кадре нельзя было «расслабляться», постоянная внутренняя мобилизованность — вот девиз, под которым шла работа.

Чрезвычайно привлекательным для меня (именно после работы в фильме «Романс о влюбленных») показалось предложение режиссера В. Мотыля сыграть в фильме «Звезда пленительного счастья».

Моя героиня — княгиня Трубецкая не дожила всего лишь двух лет до амнистии декабристов. Вместе со своими детьми она похоронена за оградой Знаменского монастыря в Иркутске. Я была на могиле Екатерины Ивановны. Что побудило эту слабую, изнеженную женщину поехать на край света за своим мужем? Наверное, однозначного ответа здесь найти нельзя. Прежде всего, обет супружеской верности, чувство долга, которое оторвало ее от привычной жизни, родных, близких, заставило отказаться от родовых привилегий и провести тридцать лет подле ссыльного мужа. Каташа Трубецкая, так называли ее друзья, плохо разбиралась в политических вопросах, не очень ясно представляла себе цели и смысл декабрьского восстания. Но она бесконечно любила мужа и верила, что его мученичество не могло быть напрасным.

Как играть эту роль? Пока у меня много сомнений, нерешенных вопросов. Мне хочется показать человека щедрой души, величайшей силы воли и в то же время сыграть женщину мечущуюся, страдающую.

Сыграть женщину двадцатых годов девятнадцатого столетия после нашей современницы очень трудно. Слишком большой временной разрыв. Ее характер определен эпохой, системой воспитания, отношений между людьми — и это нельзя опустить. В то же время этот образ должен быть созвучным нашему времени. Ведь жизнь и подвиг Трубецкой стали достоянием русской духовной культуры, национальной традиции, во многом определившей представление о характере русской женщины. Мне хотелось бы создать не музейный, достойный любования образ, но характер, требующий понимания, сочувствия и... объяснения. Правда, приступая к работе над новой ролью, актер никогда не знает заранее, как эта работа сложится окончательно. Каждый день приносит свои новые заботы и незапланированные затруднения. Но верить в добрый результат хочется всегда.

О. Янковский

Год надежд

На этот год я возлагаю очень большие надежды. Начать с того, что меня пригласили в Москву. Я был принят в труппу театра имени Ленинского комсомола, где сыграл чрезвычайно интересную для меня роль в спектакле «Автоград — XXI». Позади — семь лет работы в Саратовском драматическом театре. И Москва, естественно, новый, надеюсь, счастливый этап моей творческой жизни. Мне бесконечно посчастливилось, но... актеры — народ ненасытный. И я уже мечтаю о такой же вот новой странице моей кинобиографии. И вовсе не тщеславные мотивы тому причиной. Просто в последнее время стало не на шутку тревожить некоторое однообразие ролей, сыгранных мною в кино. Кто в этом виноват в первую очередь: режиссер, драматург, актер? Честнее всего, думаю, причины неудачи адресовать самому себе. Когда получаешь роль, читаешь сценарий, слушаешь режиссера — понимаешь, основное все же зависит от тебя, актера. Роль пойдет, если в «закромах» твоих найдется, чем ее обогатить.

Я рад, что вновь снимаюсь у режиссера Игоря Масленникова, на этот раз в советско-норвежском фильме «Под каменным небом». Новая картина, сценарий которой написан писателем Ю. Нагибиным по мотивам либретто Сигбьерна Хельмебака, расскажет об освобождении Норвегии советскими войсками от фашистской оккупации. Давая читать сценарий, режиссер предложил выбор, и я остановился на небольшой эпизодической роли русского солдата Яшки-одессита. Почему? Да, все по той же причине: несхожести с тем, что было мной сделано раньше.

Яшка, обаятельный, смешливый, задиристый, неравнодушный ко всему и всем. Удивительный жизнелюб, он словно создан для того, чтобы вселять радость и надежду. А потому смерть его — неожиданная, нелепая смерть от шальной пули должна потрясти своей несправедливостью. Яшке отведено очень мало экранного времени, поэтому заявить о себе надо ярко и точно.

Вторая моя киноработа — в фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья». Пробовался я на роль князя Волконского, но не прошел. «Очень молодой глаз»,— сказал режиссер. Этого я не учел. Ведь Волконский появляется на экране и в преклонные годы. «Не заметив» грима, кинокамера предательски обнаружила возраст. Но потом выяснилось, что этот «молодой глаз» вызвал у режиссера другие ассоциации, и мне предложили сыграть Рылеева. Как войти в этот незнакомый для меня мир мыслей и чувств, ощутить отдаленное время в живой непосредственности, реальных противоречиях? Как сыграть человека, который искренне верит в исторический смысл совершаемого подвига и в то же время предчувствует собственную обреченность? Не имея никаких надежд и иллюзий, заведомо зная о неминуемости поражения, Рылеев бросает вызов самодержавию. Славу, богатство, любовь, жизнь — все отдает он во имя призыва к борьбе за свободу.

Я много жду от этой работы. Очень рад встретиться на съемочной площадке с Ириной Купченко, Натальей Бондарчук, Иннокентием Смоктуновским, Олегом Стриженовым, Василием Ливановым.

В. Гаузнер

Фильм о врачах

В Ленинградском медицинском институте — обычный рабочий день. Стайки белых халатов, гомон, коридорная суета, сменяющая на мгновение строгую сосредоточенность аудиторий. И если бы не лес софитов, пожалуй, забылось бы, что сегодня выходной и «хозяйничаем» в ЛГМИ мы, кинематографисты.

Идут съемки сцены фильма «Врача вызывали?». Он задуман как рассказ о своеобразном «донкихотстве», а значит о высоком гуманизме, о самоотверженности, о преданности мечте, верности идеалам, о доброте.

Пожалуй, писатель И. Меттер и здесь остается верен этой теме. Основная мысль сценария прочитывается за очень непритязательной, лишенной внешней броскости и эффекта чередой событий. Обыкновенные будни участкового врача Кати Лузиной — вереница лиц, разнообразие характеров, раскрывающихся в коротких встречах.

Этот фильм — моя вторая постановка на «Ленфильме», а первую —«Принц и нищий»— я снял для телевидения. Снимает картину оператор О. Куховаренко. В фильме участвуют О. Басилашвили, Л. Броневой, М. Булгакова, А. Овчинников, Н. Попова, Р. Ткачук, З. Федорова и другие.

Портретная галерея «ИК»

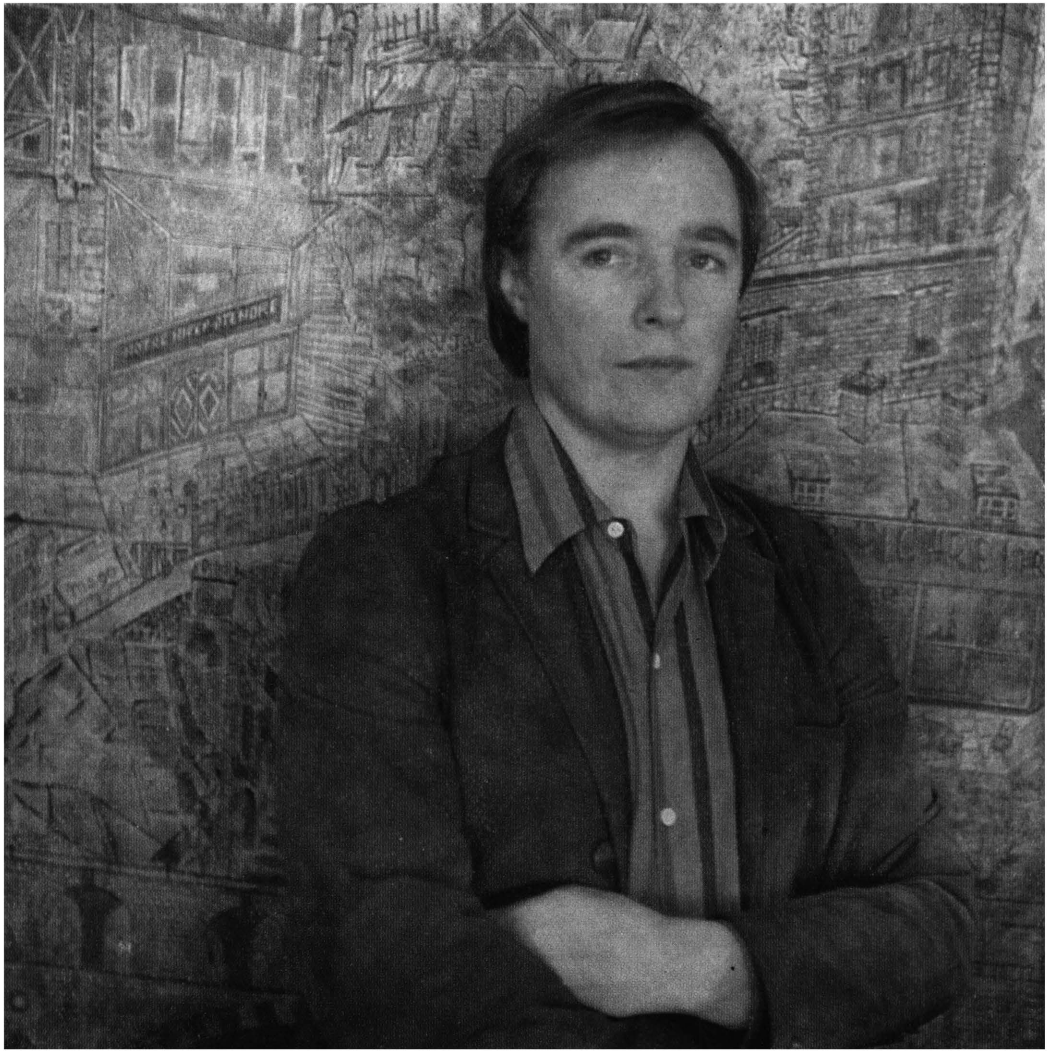
Фото В. Бондарева

Нинель Мышкова

Портретная галерея «ИК»

Юрий Соломин

Борис Токарев



Эдуард Марцевич

Кинокамера вглядывается в жизнь

Проблемы операторского мастерства

В создании образной системы фильма оператору принадлежит одна из решающих ролей. Изобразительный строй — его выразительность, органичность — важнейший компонент в ряду художественных средств кинематографа.

Сегодняшнему зрителю в этом легко убедиться: советское операторское искусство, имея большую школу и прочные традиции, находится в непрестанном развитии и отличается разнообразием направлений и почерков, яркостью художественных индивидуальностей.

Как и актеры, исполнители ролей в фильме, оператор практически осуществляет замысел режиссера. Это профессия, требующая не только художественного чутья, не только своеобразия и художнической неповторимости, но и такта, умения сообразовывать свои профессиональные возможности, свою фантазию и опыт с требованиями данного замысла, способности составить с режиссером единый, цельный в своих устремлениях ансамбль. Профессия, сочетающая в себе в равной степени художественное и техническое мастерство, ибо ни в одной кинематографической специальности не сталкиваются столь близко творчество с индустриальным характером современного кинопроизводства. Уже одно это обстоятельство выводит профессию оператора в совершенно особый ряд — ее специфика, ее проблемы и трудности требуют серьезного и постоянного внимания.

Тем не менее, с сожалением приходится констатировать, что большинство из этих проблем в нашей печати совершенно не разработано; о работе оператора пишут мало, часто поверхностно, и даже в анализе конкретных фильмов редко встретишь сколько-нибудь серьезный разбор его операторского решения.

Та литература, которая существует в этой области, чаще всего носит характер мемуарный, и почти не касается проблем чисто профессиональных, связанных с анализом места операторской работы в образной структуре фильма, эволюции операторского мастерства, наиболее существенных черт, которые отличают сегодняшний стиль киноизображения, особенности современного киноязыка.

Сознавая всю важность этой стороны дела, редакция считает необходимым продолжить разговор о проблемах и трудностях режиссуры еще и обращением к вопросам, связанным с творчеством оператора.

Мы попросили двух операторов разных поколений — А. Головню и М. Голдовскую — осветить наиболее актуальные, с их точки зрения, проблемы современного операторского искусства, а также суть тех процессов, которые происходят сегодня в этой области кинематографического творчества.

А. Головня в своих размышлениях опирается на опыт советских фильмов последних лет. Статья М. Голдовской в основном строится на зарубежном материале.

Публикуя эти статьи, редакция надеется еще не раз вернуться к затронутым в них проблемам и приглашает всех «заинтересованных лиц» принять участие в разговоре.

А. Головня

Разнообразие направлений

«Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир»,— писал В. Белинский. В кинематографе этот «вновь созданный мир» возникает сначала в творческом воображении драматурга, оформляется в сценарии, который, как и всякое драматургическое произведение, представляет собой строго организованное изложение событий, явлений, характеров, объединенное единым сюжетом, композицией, стилем.

Затем киносценарий материализуется в постановке, где действия актеров в образах, в предложенных ролью обстоятельствах снимаются на пленку, и из полученных кинокадров монтируется фильм.

Кинематограф, представляющий собою, по сути, синтез слова и изображения, обладает способностью передать игру актера со всей полнотой, зафиксировав наиболее выразительным образом его жест, мимику, речевую интонацию, использовав наивыгоднейший ракурс, освещение, композицию.

Собственно кинематографическая форма возникает в кинопроизведении только на экране; как писал В. Пудовкин, «кинематограф в полной мере обладает силой непосредственного впечатления зрительным образом». Изобразительная форма в кинофильме не только раскрывает непосредственное содержание действия; экспрессия ракурсов, эффекты света и колорита, динамика кинокамеры — все это служит осуществлению самых сложных художественных задач.

Что же понимать под изобразительной стороной фильма и какова роль искусства оператора в фильме?

В своей обстоятельной и тщательной, кажется, единственной в киноведении научно-исследовательской работе «Об изобразительной культуре фильмов» профессор А. Федоров-Давыдов записал:

«Под изобразительной стороной фильма я понимаю:

1. Всю предметно-вещественную наполненность фильма: люди, пейзаж, предметы.

Их изобразительную характеристику, подбор и трактовку.

2. Композицию кадра во всех элементах композиционного строения. Связь монтажных кусков между собой, изобразительную сторону монтажного ритма.

3. Собственно операторская в узком смысле этого слова работа (фотография) рассматривается мною только частично в связи с двумя первыми вопросами.

В анализе фильма зачастую невозможно определить, что в его изобразительной стороне является работой режиссера и что работой оператора. Условно можно было бы сказать, что во всех тех случаях, когда оператор не ограничивает своих задач только «хорошей фотографией», где он дает изображением идейно-выразительную трактовку изображаемого, он выступает как сорежиссер фильма»*.

В 1935 году Бела Балаш записал:

«В силу каких причин фильма становится особой выразительной формой? Что за эффекты, которые первоначально возникают на пленке? Что киноаппарат не воспроизводит, а создает самостоятельно? Благодаря чему кино приобретает свой особый язык?

Благодаря крупному плану, р а к у р с у, м о н т а ж у! Это основные элементы о п т и ч е с к о г о языка кино»**.

Каков же «о п т и ч е с к и й я з ы к к и н о» с е г о д н я?

Взгляд з р и т е л я фильма направлен на экран — широкоформатный, нормальный, телевизионный; зритель следит за развитием сюжета, за поведением персонажей, за обстановкой действия. Перед его глазами сменяются крупные и общие планы, панорамы и тревеллинги, натура и интерьеры, движение и статика. Глаз зрителя напряжен и внима-

---

* А. А. Ф е д о р о в-Д а в ы д о в. Изобразительная культура фильмов В. В. Пудовкина. Изд. ВГИКа, 1972, стр. 10.

** Б. Б а л а ш. Дух фильмы. М., Гослитиздат, 1935, стр. 20.

«Освобождение». Оператор И. Слабневич

телен. Просмотр современного фильма — это «нервный труд», это серьезная работа и для глаза и для сознания зрителя. Тем более следует требовать от кинооператора, автора изобразительно-оптического решения фильма, такого построения зрелищного материала на пленке, которое было бы целиком подчинено художественной задаче, чтобы ничто не отвлекало зрителя, не рассеивало его внимание, чтобы глаз свободно следил за выразительным и увлекательным зрелищем на экране.

●

Как осуществляется эта задача хотя бы в одном из самых заметных кинопроизведений последних лет — фильме Ю. Озерова и И. Слабневича «Освобождение», в его первой части «Огненная дуга»? На огромном широкоформатном экране, заполняющем все поле зрения, возникает темное серовато-синее небо; камера медленно панорамирует, видны столбы, колючая проволока, вспышки осветительных ракет. Тот, кто был на фронте, знает эти предрассветные часы. И экран как бы включает зрителя в обстановку, психологически настраивает; перед нами не просто «пейзаж», но введение в атмосферу действия: современный кинематограф способен создавать иллюзию ощущений, подобных ощущениям действительности. И когда нужный психологический тонус создан, то зритель становится уже не «наблюдателем», а как бы «участником» действия, возникает иллюзия «отождествления» точки зрения камеры и зрителя, удивительный психологический эффект оптических (зрительных) восприятий.

Начинается битва. Камера панорамирует над полем боя, опускается в окоп, камеру засыпает земля взрывов, заволакивает дым, утюжат танки, и все это как бы «ощущает» зритель.

В этом фильме у постановщиков — режиссеров и операторов — не было стремления «фраппировать» зрителя темпом монтажа, остротой ракурсов, количеством пиротехники или масштабом батальных сцен и массовок.

Все кадры строго достоверны по содержанию и изобразительной форме. Здесь постановщики умело решили одну из самых сложных изобразительно-монтажных задач — добились точной и ясной пространственной и временной ориентации зрителя в происходящем на экране действии. И это — несмотря на подвижность камеры, многообразие точек зрения: съемка ведется и с самолетов и вертолетов, из окопов и блиндажей; зритель видит и огромные массовые действия, и крупные планы героев фильма, артиллерию, «катюши», танки. Ясность пространственной ориентации зрителя, монтажно изложенных эпизодов, где показывается как последовательный, так и параллельный ход событий,— может быть, важнейший элемент изобразительного мастерства режиссера и оператора. Ведь как часто встречается в батальных эпизодах иных фильмов своеобразный «монтажный хаос», когда зритель теряет «пространственную ориентацию», не отличает «своих» от «чужих», утрачивает ощущение не только «стратегии», но и «тактики» боя.

Историческая конкретность в трактовке изобразительной структуры фильма — один из признаков стиля фильма, если словом стиль обозначать пластическое выражение творческого метода и художественного мастерства режиссера, оператора и художника фильма.

В фильмах серии «Освобождение» изобразительная культура и профессиональное умение использовать художественные средства кинематографа находятся на очень высоком уровне. Современная война небогата красками, декоративность отнюдь не свойственна картине современного боя, где все спрятано, скрыто в земле или окрашено в защитный цвет, где порох бездымный, строй рассыпной, и только взрывы авиабомб и залпы «катюш» сохранили некоторую «живописность». Но оператор использует все изобразительные возможности камеры, а режиссер — динамического монтажа, например, в эпизодах танковых атак. Стремительное движение танковых колонн под Прохоровкой снимается с самолета, еще более стремительное движение атакующего танка № 13 снимается сначала параллельно с операторской машины, и, наконец, в кульминационный момент, в момент наивысшего напряжения бой снимается «с точки зрения» танкиста сквозь смотровую щель. Зритель почти физически ощущает надвигающуюся громаду вражеского танка, он как бы отождествляет себя с танкистами, вместе с ними атакует, участвует в рукопашной, выбирается из горящего танка, вместе — побеждает.

В этих эпизодах и кадрах пластически выражается «сила непосредственного впечатления зрительным образом», о которой писал В. Пудовкин. Режиссура, операторы, художники фильма «Освобождение» представили зрителю исторически конкретный, правдивый и выразительный художественный образ Великой Отечественной войны, продолжив традиции и метод художественно-творческой и производственной работы таких выдающихся советских кинематографистов, как Вс. Пудовкин, братья Васильевы, М. Калатозов.

●

Перед оператором может быть поставлена своеобразная «сверхзадача»: выразить средствами изобразительной трактовки также и философскую идею фильма. Такая задача, как мне кажется, была поставлена режиссером С. Герасимовым в фильмах «У озера» и «Любить человека». В самом выборе и изобразительной трактовке сибирской и байкальской натуры, в методике изобразительно-декорационного оформления и непосредственно в композиции многих сцен и эпизодов ощущается пластическое выражение главной темы фильма, связанной с освоением человеком новых, малообжитых районов страны.

В фильмах «У озера» и «Любить человека» (режиссер С. Герасимов, операторы В. Архангельский, В. Рапопорт, художники П. Галаджев и П. Пашкевич) необычно много натурных съемок; даже декорации ставят с «открытым», включенным в композицию натурным фоном. Это создает ощущение достоверности среды, но связано с дополнительными, специфическими трудностями: художник должен со-

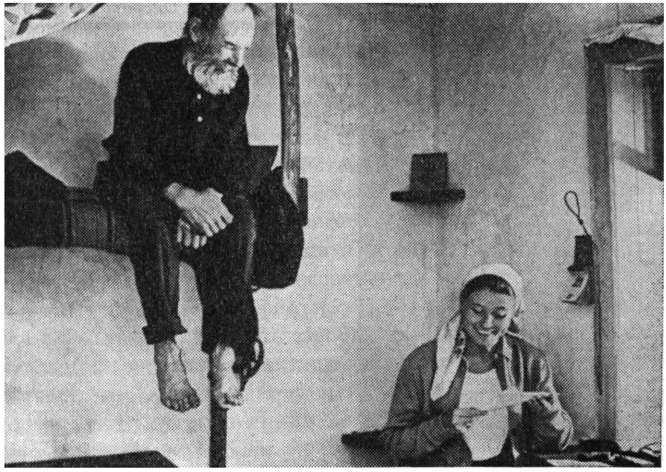
«У озера». Операторы В. Рапопорт, В. Архангельский

гласовать фактуру декорации с естественной натурой, а оператор — естественное освещение с технической подсветкой. Современная оптика (трансфокатор) позволяет свободно «кадрировать» пространство, совмещать натуру и декорации в одной композиции, в одном кадре. Байкал в фильме «У озера», строящийся город на Крайнем Севере в фильме «Любить человека» становятся как бы «героями картины», их тема — лейтмотив фильмов. Если к этому добавить, что изобразительная трактовка каждого эпизода соответствует драматургическому «настроению» сцены, то мы ощутим, что изобразительная сторона фильма во всех ее компонентах трактуется постановщиками как содержательное и действенное средство выражения идеи фильма, герои которого в их практической деятельности выступают не в качестве «покорителей» природы, разрушителей биосферы, а строителей, преобразователей.

Ни С. Герасимову, ни оператору В. Рапопорту не чужды те новые изобразительно-монтажные возможности, которые дает кинематографистам современная техника — например, «трансфокатор», объектив с переменным фокусным расстоянием, позволяющий объединить такие изобразительные формы, как крупный план и монтаж, в едином кадре и в то же время обеспечить актеру не только свободное движение в пространстве, но и непрерывность сцены.

Известен творческий метод режиссера Сергея Герасимова: образ-характер в его фильмах выражен через точную и непринужденную актерскую работу; он стремится к достоверности мизансцен, естественности мимики, жеста и интонаций речи, к простоте изобразительно-монтажных композиций. Тот же трансфокатор использован в фильме «Любить человека» таким образом, чтобы максимально выразить на экране именно эту естественность жизни актера в образе. И в этом, мне кажется, одна из существенных черт изобразительной стилистики фильмов С. Герасимова и В. Рапопорта. Ведь «кинематографичность» формы определяет чаще всего отнюдь не «прыгающая» камера, «рваный» монтаж или «криволинейные» тревеллинги с трансфокатором. Спокойные и ясные диалоги требуют спокойных и ясных композиций.

Герасимов в своих фильмах прикоснулся к тому жизненному материалу и к тем идеям, которые волнуют сегодня советскую молодежь, не случайно студенты операторского факультета ВГИКа стремятся снимать свои дипломные фильмы не ближе Таймыра или Камчатки.



«Печки-лавочки». Оператор А. Заболоцкий

●

В нашей кинематографии формируются очень интересные творческие содружества оператора с режиссером. Одно из таких содружеств — В. Шукшин и А. Заболоцкий. Они ищут и во многом нашли свой собственный, оригинальный стиль изобразительного решения фильма. Они снимают эпизоды фильма в подлинных крестьянских домах на берегах Катуни, в «натуральных» интерьерах. Снимают «типаж» — людей, которые живут и работают в этой среде, в привычной для них обстановке. Фиксируют на пленку их разговоры, их песни, их танцы, и мы слышим естественные интонации речи, видим естественные жесты, естественную мимику. Здесь наглядно выражены черты народного характера. Задача передать реальность этого мира определяет стилистику фильма: в операторском решении ищутся изобразительные формы, которые сохраняют естественность поведения людей в натуральной обстановке. Камера как бы наблюдает, она «скрыта» или не замечается персонажами даже тогда, когда она движется, следит за действием, направляет внимание зрителя. Камера «незаметна», и вместе с тем ее движения точно координированы с непосредственными движениями персонажей, которые даже не организованы «мизансценой». В фильме не используются киносъемочные приемы, которые своей эффектностью отвлекали бы внимание зрителя от действий героя фильма и его окружения. Мне кажется, что этот стиль, целиком подчиненный ясной художественной задаче, также является выражением изобразительной культуры и профессионального мастерства режиссера и оператора.

●

Большой вклад в изобразительную культуру фильмов внесли такие операторы, позже перешедшие в режиссуру, как Георгий Егиазаров, Юрий Ильенко, Савва Кулиш, Ходжакули Нарлиев, Борис Волчек, Игорь Шатров.

Фильмы Ю. Ильенко — своеобразное явление в кинематографе. Стиль изобразительного решения лучших его работ был во многом оригинален и самобытен. «В своих фильмах я по-разному решал вопросы статики и динамики,— говорит Ю. Ильенко в беседе с корреспондентом журнала «Техника кино и телевидения».— Съемка с движения ручной камерой обеспечивала актерам свободу действия, давала настоящий контакт

«Невестка». Оператор А. Иванов

оператора и актера. Ручная камера позволила осуществить «вживание» актера в пейзаж, позволила вводить пейзажные акценты не путем съемки специальных пейзажей, а за счет иногда небольшого сдвига камеры на новую точку в процессе съемки актерской сцены». Интересно в его работе «драматургическое и эмоциональное использование цвета» — проводился тщательный отбор мест натурных съемок и интерьеров, костюмов, грима, чтобы привести все цветовые сочетания к единой системе, помогающей раскрыть мысль, философию фильма. Выполнена эта задача на высоком художественном и техническом уровне.

Ходжакули Нарлиев поставил и вместе с молодым оператором, дипломантом ВГИКа А. Ивановым снял фильм «Невестка», произведение, несомненно обогатившее изобразительную культуру кинематографа. Национальный элемент в этом фильме — не украшательство и не дань этнографии. Среда, обстановка действия фильма национально специфичны. Композиция каждого кадра выражает характер обстановки, настроение персонажей. Кадры не богаты «предметами» и «объектами», строг пейзаж пустыни, но это характерно, потому и выразительно. Мне довелось смотреть этот фильм на Венецианском фестивале, среди интернациональной публики — зрители были тронуты какой-то целомудренной чистотой образов этого фильма, выраженной как в поведении и характере людей, так и жизненно достоверной обстановкой, суровым, чистым пейзажем пустыни, снятыми поэтично и просто.

●

Говоря об операторской молодежи, я обязан назвать еще два имени — В. Кваса (студия имени А. Довженко) и В. Калашникова («Молдова-филм»).

Фильм «Захар Беркут» произвел на меня сильное впечатление изобразительным решением натурной части. Фильм исторический, а такой материал всегда труден для изобразительного решения, в нем всегда есть элементы декоративности — ведь то, что в XIII веке было обычным и естественным — одежда, оружие, обстановка, само поведение людей,— смотрится сегодня на экране искусственным, декоративным, даже нарочитым. Приемы съемки, композиции, монтажа также должны быть использованы с осторожностью и чувством меры, в стиле и духе изображаемой эпохи.

В этом фильме особенно интересны эпизод охоты и эпизод в ущелье. В первом — выразительны, одухотворены природные пейзажи, верится, что именно среди этих древних, могучих буков и елей могли жить, трудиться, защищать свою родину наши предки.

Эпизод в ущелье, сцены с затоплением могут считаться образцовыми по операторскому решению, по точности выбора места и времени съемки, по характеру света и композиции каждого кадра. Режиссер и оператор снимают массовые сцены, используя живописность выбранной натуры, и это тем ценнее, что в фильме воплощены литературные образы повести Ивана Франко и нужно было искать им изобразительный эквивалент.

Не менее интересна работа оператора В. Калашникова в фильме «Лаутары» — здесь оператор и режиссер Э. Лотяну нашли ту широту и свободу композиций, которые пластически выразили напевный материал фильма.

●

Значение изобразительной трактовки для образного строя фильма можно показать также на примере фильма «Белорусский вокзал» (режиссер А. Смирнов, оператор П. Лебешев).

Большинство эпизодов фильма поставлены и сняты в натуральных интерьерах. Очевидно, этот прием имел целью сделать эти эпизоды более достоверными и убедительными. Но оператору, по-моему, не удалось достигнуть той великолепной, неопровержимой убедительности, с которой смотрятся документальные кадры, снятые в 1945 году на Белорусском вокзале операторами кинохроники. Документальные портреты воинов-победителей величественны в своей непосредственности. Какие лица, какие ракурсы! Я уверенно ощущаю то творческое вдохновение, с которым операторы хроники снимали эти незабываемые исторические кинокадры. Эта «динамическая монументальность» живет и волнует нас сегодня, сейчас.

Конечно, игровые эпизоды фильма не могут стилистически повторять эти кадры хроники, но они должны были их предварить, ввести зрителя в величественный мир правды действительности.

Бестеневое (экспозиционное) освещение выбрано оператором, на мой взгляд, неудачно. Поэтому-то так и проигрывает игровая часть фильма с ее бледными, плоскими портретами в сравнении с великолепной пластикой черно-белых хроникальных кадров! Операторы хроники лучше чувствовали и отображали свой материал, они смело выбирали экспрессивный контровой свет и нижние острые ракурсы. Игровые же кадры сняты «по нормали»,

«Захар Беркут». Оператор В. Квас

с индифферентно-безразличной точки, сразу же лишающей оператора его изначального права на изобразительную трактовку, почти всегда связанной с ракурсом. При этой системе освещения и выборе ракурсов съемки потерялась выразительность натурального окружения, потерялся эффект «документальности», на который, очевидно, рассчитывали режиссер и оператор.

Были, конечно, виною всему этому и технические причины. Возможно, у оператора не хватило смелости и умения работать светотенью на цветной пленке, и он предпочел экспозиционно безопасное «бестеневое», сплошное освещение. Возможно, что его смутила невысокая чувствительность пленки. Сегодня настоятельно необходима высокая светочувствительность, позволяющая свободно работать и снимать в натуральных интерьерах дневные и ночные сцены, снимать городские вечерние сцены, ибо во многих случаях обстановка современных интерьеров невоспроизводима в кинопавильонах. Но для того, чтобы этот метод съемки игровых эпизодов в натуральной обстановке стал фактом художественным, признаком изобразительного стиля фильма, необходимы не только совершенные технические средства, но и смелая творческая работа оператора.

Если «натуральная съемка» ощутимо расширяет и обогащает изобразительные возможности кинематографа, то любая искусственность замысла их резко ограничивает. Так искусственность декорационно-технических сооружений снижает, по-моему, художественную ценность таких фильмов, как, например, «Солярис». То же ощущается и при просмотре фильма «Комитет девятнадцати», изобразительная сторона которого, как мне кажется, носит характер неточной стилизации; декорации и эффекты освещения во многом искусственны, мизансцены схематичны. В фильме «Города и годы» изобразительная стилизация ощущается в том, что мизансцены, натурные площадки действия выбраны по принципу «декоративности», а не исходя из требований содержания.

●

Совершенно иное впечатление производит изобразительная трактовка фильма «Пришел солдат с фронта» (режиссер Н. Губенко, оператор Э. Караваев, художники С. Воронков, И. Новодережкин). Здесь ощущается стремление постановщиков «вписать» сюжет фильма в реальную обстановку, здесь так же, как и в картине Шукшина, действие вынесено в реальную, достоверную среду, использован «типаж» — жители села, «играющие» самих себя. И, как мне кажется, актеры фильма

«Пришел солдат с фронта». Оператор Э. Караваев

сумели слиться с реальными людьми, реальной натурой и реальной работой, которую они выполняют.

Оператор и художник поддержали эту режиссерскую трактовку, декорационное оформление и ракурсы съемки, композиция кадров и естественность мизансцен формируют реалистический изобразительный стиль фильма в целом. Хочется также отметить и кинопортретное искусство операторов Э. Караваева и А. Заболоцкого в фильмах Н. Губенко и В. Шукшина, искусство съемки крупных планов, выражающих не только жест и мимику, но и как бы сущность человека, его «фактуру» — и все это без искусственной «технизации», без суперширокоугольных объективов, которые деформируют лица, или, наоборот, супердлиннофокусных, которые изолируют человека от среды и обстановки.

●

Новые технические средства, которыми располагает сегодня оператор, существенно расширили его возможности.

Свободное движение камеры (на плече, на руках, на кранах или тележках) в комбинации с вариообъективом (трансфокатором) позволяет выполнять изобразительно-монтажную композицию непосредственно на съемке — менять ракурсы и точки съемки, переходить от общего плана к крупному, сопровождать актера в его свободном движении в пространстве, непрерывно «кадрируя» изображение, создавая иллюзию как бы непосредственного наблюдения за действиями и жизнью актера в образе.

Высокая чувствительность и цветофотографическая стабильность пленки создают не только технологическую нормативность съемки, но и расширяют тематические, жанровые и стилистические возможности кинематографа. Высокая чувствительность пленки необходима для выхода кинематографа в современную жизнь — съемка в реальных интерьерах сообщает образам фильма особую достоверность, убедительность, выводит кинематограф из «условности» павильонных декораций.

Но по-прежнему самым точным и тонким «аппаратом» для создания единственно необходимой данному произведению изобразительной формы остается художественная индивидуальность оператора, его интуиция, чувство стиля и меры, его вкус, его творческая смелость. В них прежде всего — залог успеха.

Марина Голдовская

Параметры поисков

Кинооператорское искусство — одна из важнейших областей художественного творчества — представляет собой сложное явление, основные тенденции развития которого, пожалуй, наиболее трудно проанализировать так, чтобы на основе предпринятого анализа можно было вывести некие общие закономерности. Причина тому — огромное разнообразие национальных кинематографических школ и направлений, индивидуальных манер отдельных художников, а также многообразие жанров, требующих соответствующего изобразительного воплощения.

Фильмы, появившиеся на экранах в самые последние годы, позволяют высказать предположение о том, что в развитии современного киноязыка начался новый этап. В мировом киноискусстве все более явственно ощущается тенденция к более широкому и активному использованию изобразительно-выразительных средств экрана. Пожалуй, со времени немого кино кинематографисты впервые обратили столь пристальное внимание на проблему выразительности и насыщенности зрительного ряда фильма. Можно сказать, что возвращение к образности киноязыка стало основной тенденцией в современной изобразительной стилистике.

Вспомним, что в эпоху расцвета немого кино наиболее характерной чертой изобразительной формы было стремление к внешней выразительности, к лаконизму и эмоциональной

насыщенности кадра, так как содержание фильма передавалось только в видимых образах.

Начало звукового периода и освоение «говорящего человека», связанное с техническим и эстетическим перевооружением киноискусства, привело в значительной степени к утрате изобразительной первоосновы кадра.

Война и военная хроника убедили кинематографистов в силе документа, и интерес к документальности, возникший в киноискусстве в 50—60-е годы (так же как и в других областях художественной культуры), стал всеобщим, вытеснив или почти вытеснив из киноязыка острые художественные приемы съемки, властно напоминающие зрителю о человеке за камерой, трансформирующем действительность в нужном ему ключе*.

●

Необходимо сразу отметить (к этому мы вернемся позднее), что на каждом этапе развития киноискусства черты изобразительной стилистики связаны с общим уровнем развития киноязыка, который в свою очередь отражает степень совершенства съемочной техники к данному моменту, а также — с пониманием природы кино и его эстетики, обусловленным идейной позицией художника, характером творческих задач, которые он перед собой ставит.

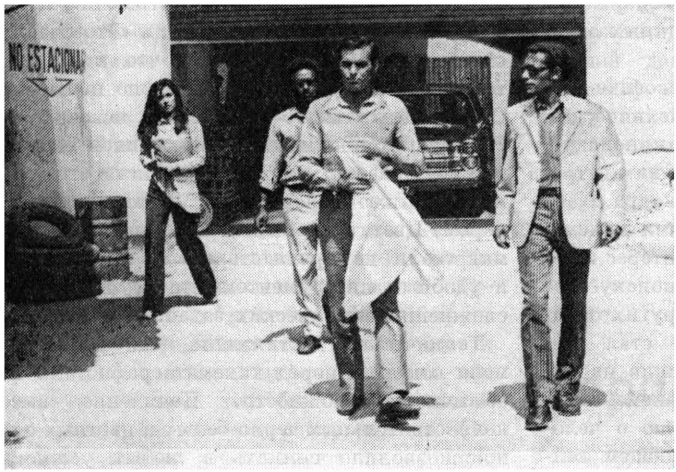
Современный этап в развитии кинематографической формы имеет одну важную отличительную особенность по сравнению с предыдущими периодами. Пластическая выразительность фильмов последнего времени основана на чрезвычайно высоком уровне развития кинотехники и киноязыка, вобравшими в себя все достижения своей почти восьмидесятилетней истории.

И сейчас, когда смотришь фильмы, подобные «Солярису», «Убийству Маттеотти», «Людвигу», «Американской ночи» или «Это сладкое слово — свобода!», кажется, что в кинематографическом языке уже найдено почти все. Средства экранного выражения освоены настолько, что, пользуясь выражением Базена, можно сказать: кинематографисты владеют ими так же свободно, как писатель вечным пером. Цвет, широкий экран и широкий формат стали не препятствием, а необходимым и удобным инструментом для осуществления сложнейших творческих задач.

Технические достижения последнего времени открыли перед кинематографистами небывалые возможности. Появление высокочувствительных черно-белых и цветных пленок позволило снимать в любых условиях с использованием минимальной осветительной аппаратуры; значительно расширился арсенал оптики; широко вошли в практику объективы с переменным фокусным расстоянием, позволившие менять масштаб изображения в 10 и даже в 20 раз. Появилась легкая осветительная аппаратура, которая раньше применялась только для съемки хроники и репортажа, а сейчас широко используется в художественном кинематографе и намного облегчает производственный процесс. Постепенно входит в практику и самая современная техника, которая стала возможной благодаря развитию телевидения — многокамерная съемка, съемка с помощью телевизирования и т. д. Все эти новейшие достижения раскрепостили кинематографистов.

Обращение к истории операторского искусства убеждает нас в том, что каждый новый технический прием, открывая богатые творческие возможности, одновременно выдвигал проблемы, преодолевать которые приходилось с трудом. Глубинная мизансцена сообщила кинематографической действительности непрерывность реальной жизни, но сильно затруднила производственно-технологический процесс съемки: стало необходимо тщательно выверять и предварительно отрепетировать все передвижения актеров внутри кадра, а это усложняло актерскую задачу. Надо было ставить свет на все крупности планов,

* Прошу понять меня правильно: попытка выявить общие тенденции, характерные для развития киноязыка разных периодов, исключает возможность подробного анализа особенностей изобразительной стилистики других направлений. Так, например, известно, что в 50—60-е годы, наряду с тяготением к документальности, большое распространение получила другая тенденция, характерная как раз яркой выразительностью формы. Я имею в виду фильмы Калатозова — Урусевского, Ильенко и других.



«Это сладкое слово — свобода!». Оператор В. Нахабцев

количество которых значительно возросло из-за увеличения длины монтажного куска. Эти технологические сложности приводили к тому, что в течение долгого времени, несмотря на явные преимущества глубинной мизансцены, операторы и режиссеры «для верности и для безопасности» предпочитали дублировать актерские сцены, снятые этим приемом, старой испытанной годами раскадровкой — общий, средний, крупный. Об этом свидетельствуют признания известных операторов, относящиеся к 40-м годам, в частности американцев — Виктора Мильнера, Джеймса Уонг Хау, Гаэтано Гаудио.

Технические трудности, конечно, тормозили процесс развития кинооператорского искусства, но отнюдь не останавливали его. И прием глубинной мизансцены стал, пожалуй, самым важным открытием конца 30-х — начала 40-х годов. Он открыл дорогу внутрикадровому монтажу, и тем самым значительно способствовал обогащению киноязыка: структура изображения стала более реалистической и зрителю пришлось «занять психологически более активную позицию и соучаствовать в режиссуре» (Базен).

Свое дальнейшее развитие внутрикадровый монтаж получил в современном кинематографе благодаря появлению новейшей оптики, раскрепостившей киноаппарат в его движении, и объектива с переменным фокусным расстоянием, позволяющего изменить крупность планов и масштаб изображения в зависимости от драматургической и режиссерской задач. Кинематографический язык обрел наконец то, чего ему не хватало: плавность повествования. Кинокадр стал похож на кусок реальной жизни.

Но (тут мы переходим к еще одному немаловажному достижению) этому способствует не только большая длина монтажных планов, не только возросшее мастерство актеров, игра которых часто заставляет забыть о зеркале экрана, но и фактура изображения, сообщающая кинематографическому действию характер документа.

«Документальность» изобразительной фактуры — это как раз то качество, которое стало завоеванием киноискусства последнего десятилетия. Это последняя из высот, взятых операторским (правда, не только операторским) мастерством. В 60-х годах увлечение съемками «под хронику», «под документ» стало всеобщим, оно возникло как потребность времени, как эстетическая необходимость современного искусства. Сильно расширилась география съемочных площадок. Кинематографисты, вооруженные новой техни-

кой, стали покидать привычные павильоны с их декорациями из картона и дерева и переносить действие в естественные интерьеры. Широкоугольные объективы и другие съемочные приспособления позволили отказаться от комбинированных методов съемки и снимать прямо в машинах, поездах, самолетах. Изменились и принципы работы над киноосвещением. Высокочувствительные пленки и легкие осветительные приборы позволили создавать характер освещения, близкий к реальному. Стремясь создать ощущение «невмешательства» в жизнь и таким образом увеличить естественность зрительского восприятия, кинематографисты стали реже применять эффекты света, ракурсы и прочие острые приемы съемки. Композиции кадров стали более подвижными, разомкнутыми, свободными. Все это рождало лаконизм и строгость киноязыка. Художественный кинематограф по своей изобразительной фактуре приблизился к документальному, так как изображение приобрело особые качества достоверности, убедительности и подлинности. В итоге, вслед за М. И. Роммом, мы можем сказать, что кинематограф «поднялся на новую ступень реализма».

●

Все сказанное выше, если иметь в виду процессы, происходящие в киноискусстве стран с различным общественным строем, затрагивает лишь изобразительную сторону фильма, так как завоевания последних лет в области усиления реалистической основы образной стилистики отнюдь не означают, что в современном буржуазном кино в той же мере возросли реалистические тенденции и в содержании фильмов. Кинематографисты научились с документальной правдивостью воссоздавать на экране среду и характеры людей, увеличив тем самым степень воздействия кино на аудиторию, так что сегодня любой профессионал сможет снимать «под хронику». Но если иметь в виду буржуазный кинематограф, это означает лишь то, что благодаря таким стилевым средствам стало легче выдать за правду «полуправду», а зачастую и явную фальшивку.

Советская кинокритика не раз ставила вопрос о том, что в последние годы в буржуазном кино усилилась опасность попыток приспособить политический, социальный фильм к потребностям рынка. Многие ленты подтвердили верность подобных опасений. Такая картина, как, например, «Наследник», показанная на последнем Московском кинофестивале, безусловно сделана на потребу коммерческого кино. Эта тенденция сближения коммерческого кинематографа с «политическим» может быть прослежена и на операторской работе, хотя, разумеется, в несколько ином, специфическом виде. Профессиональный уровень операторской работы в большинстве современных фильмов настолько высок, что зачастую можно и среднего оператора принять за большого мастера.

В «Наследнике» камера оператора Жана Пансера много движется, сопровождая актеров, легко перебрасывает внимание зрителя с одного плана на другой, изящно и неназойливо расставляет нужные акценты. Портреты красивых актрис и как всегда неотразимого Жана Поля Бельмондо сняты выразительно и ярко. Жизнь на экране выглядит плавной, совсем правдивой и передается она крупными, сочными мазками. В фильме есть много интересно придуманных и прекрасно выполненных сцен. Так, эпизод убийства наследника на аэродроме из-за необычности приема, примененного оператором, производит очень сильное впечатление. И все же в картине явственно проступают признаки, которые не позволяют в целом принять ее как серьезную и глубокую работу. Во многих эпизодах оператору и режиссеру Филиппу Лабро изменяет вкус, они явно любуются роскошными картинками из жизни высшего общества, удивительно напоминающими «эпоху белых телефонов», и своим героем-суперменом, который совершает невероятные поступки только потому, что он — наследник. Фильм сразу опускается до уровня типичного салонного детектива, и надо отметить, что в немалой степени этому способствует и операторская трактовка материала.

При современном уровне развития киноязы-

ка и технических средств, наверное, более, чем когда-либо, критерием таланта оператора становится не только степень его владения секретами мастерства и не только умение профессионально выполнить сложные и разнообразные приемы съемки, а что-то неизмеримо более глубокое и важное: его художественное мировоззрение.

●

Блестящим примером умения почувствовать и передать «душу» фильма может служить работа оператора Вадима Юсова, снявшего «Солярис». В этом фильме, как в живом человеке, есть душа. Он духовен, как музыка Баха, которая часто звучит за кадром. В нем полнота жизни, ее удивительная гармония, свобода духа и торжество разума. Гармоничен мир, окружающий Кельвина в «земной» части фильма, и, в контрасте с ним, бездушен «город будущего» с его неживыми улицами, так же как бездуховен мир Соляриса с его ультрасовременными формами и интерьерами из металла, стекла и пластика. «Земная» часть самая удачная в этом фильме. В ней соткана живая ткань жизни из сложных и простых элементов — воды, воздуха, листьев, лошади, мягко скачущей по осенней траве, фигурок детей под дождем, фактуры намокающей шерсти свитера Кельвина. Оса, ползущая по крепкому надкусанному яблоку, мягко шевелящиеся в воде водоросли, спокойная безмятежность и тишина осеннего утра, упругость гладких вздрагивающих боков жеребца, утренняя дымка, тугие капли дождя, накаленные докрасна угли в тлеющем костре — все это сплетается в сложную и прекрасную ткань живой жизни, накрепко связывающую Кельвина с Землей, с отчим домом, с воспоминаниями детства. «Земная» часть в этой картине объяснение всему, в ней основной смысл фильма. Точно отметила М. Туровская: «В земных сценах ничего не происходит. В них происходит жизнь».

Оператор в совершенстве владеет современным кинематографическим языком, его мастерство поистине великолепно. Однако ни в одном кадре нет самолюбования, нет «приема ради приема». Есть полное подчинение всей операторской палитры драматургии, режиссуре, духу фильма. Камера Юсова все время движется, но ее движение плавно, поч-

«Американская ночь». Оператор П.-В. Гленн

«Наследник». Оператор Ж. Пансер

ти незаметно. Панорамирование, наезды аппарата, укрупненная цветовая организация и тональность изображения — все это точно продумано, четко выстроено, но вместе с тем столь уместно, что производит впечатление плавности, гармонии. Это ли не высшее достижение оператора-художника? В этой связи хочется привести очень хорошие слова М. Блеймана, написанные им в адрес одного из лучших наших операторов А. Москвина: «Он думал об искусстве больше, чем о своем месте в нем».

●

Какова же роль кинооператора в современном кинопроцессе? Может быть, теперь, когда арсенал технических средств столь широк и киноязык освоен настолько хорошо, его роль изменилась, стала менее значительной, чем раньше? Быть может, стала менее важной та система взаимоотношений между режиссером и оператором, которая так ценилась во времена Эйзенштейна, Пудовкина или Ренуара и Уайлера?

На этот счет существуют разные мнения.

Одни считают, что оператор должен быть всего лишь рукой режиссера, технически обеспечивающей достижение определенных результатов, и предпочитают оператору, обладающему собственным вкусом, эклектика, послушно принимающего требования каждого режиссера и умеющего их осуществить с помощью безукоризненного мастерства.

Другие утверждают, что необходимая основа, на которой должны сойтись режиссер и оператор — это близкие эстетические взгляды, а совершенное владение техникой ни в коем случае не должно подавить в операторе способность собственного творческого развития в процессе постоянного поиска пластически выразительного образа действительности. Иными словами, оператор и режиссер должны быть единомышленниками. Мне кажется, что вся логика развития киноискусства и его изобразительно-выразительных средств убеждает нас в правильности именно второй точки зрения. Да, оператор — это художник. Был, есть и останется им, несмотря на вторичность своей профессии. И доказательство тому — фильмы Юсова, Пилихиной, Лаврова, ди Венанцо, Кутара и других талантливых мастеров советского и зарубежного кинематографа.

Активное вторжение в материал, глубоко продуманное образное решение фильма в целом, основанное на точном использовании художественно-выразительных средств экрана для формирования атмосферы и эмоциональной тональности, характерно для лучших операторов современности.

С документальных кадров событий 1948 года начинают свой фильм «Если хочется плакать, не плачу»* венесуэльский режиссер Маурисио Валерстейн и оператор Абигайль Рохас. Черно-белые кадры, напечатанные через пурпурный фильтр на цветную позитивную пленку, создают напряженную атмо-

---

* Наша критика отмечала ряд серьезных идейных и художественных слабостей в этой картине; я совершенно согласна с тем, что писалось о ней в газетах и журналах, но, думается мне, критикуя общественно-политическую концепцию картины, не следует упускать из виду то, что было в ней значительно: работу оператора.

сферу благодаря пронзительному колориту и короткому монтажу хроникальных планов, снятых «нервной» камерой. Эта атмосфера будет все более сгущаться по мере развития сюжета. Герои фильма — парни восемнадцати лет, представители разных слоев венесуэльской молодежи, их судьбы тесно переплелись и трагически оборвались в один и тот же день, и причина тому — общество, в котором они жили, общество, основанное на социальном неравенстве и терроре. Этот горький и тревожный вывод возникает у зрителей, думается мне, во многом благодаря мастерству и таланту оператора.

Среда активно включена в действие фильма. Кадры плотно заполнены людьми, точно отобранными деталями, характеризующими атмосферу, насыщены действием и оттого производят впечатление живых, документально подсмотренных. Прием съемки длиннофокусной оптикой, которая в силу своих технических особенностей сплющивает перспективу, дает возможность создать неразрывность героев с их окружением. Судьба действующих лиц и судьба среды переплетены, завязаны в тесный узел. Операторская работа в этом фильме двигает, а во многих своих частях формирует сюжет, помогает ему развиваться в нужном направлении.

В картине произошло счастливое и органичное соединение документальности в показе среды и социального фона с яркой образностью в трактовке характеров героев*, достигнутой благодаря широкому использованию острых операторских приемов: съемка рапидом, ракурс, объектив с переменным фокусным расстоянием, подвижная камера с рук.

Кстати, увеличение удельного веса крупного плана в общей образной структуре фильма является одним из наиболее характерных признаков современного киноязыка. Но теперь, благодаря трансфокатору и подвижной камере, стал возможен более плавный выход на крупный план с помощью изменения крупностей в пределах одного монтажного куска. Таким образом, крупный план при умном его использовании теперь уже не разрывает непрерывности течения жизни на экране, позволяет «укрупнить» актерскую игру без того дробления целостного актерского эпизода на отдельные планы, которое было характерно для фильмов прежних лет.

В последние годы некоторые изменения претерпели и принципы композиционной организации кадра. В период увлечения документальностью стремление к фиксации как бы неорганизованного потока жизни вылилось в построение свободных раскованных композиций. Композиционная небрежность, шероховатость, незавершенность, присутствие в кадре необязательных деталей, заведомо отвлекающих внимание от главных героев, как бы погружали действие фильма в случайно схваченную камерой неорганизованную жизнь. Сейчас же все явственнее наблюдается обратная тенденция: кадры опять тщательно организуются, операторы стремятся к живописности и законченности композиции. Даже в фильмах, построенных на документальном сюжете и решенных как хроника («Похищение», «Убийство Маттеотти» и др.), эта особенность композиционной организации кадра ощущается очень отчетливо. Очевидно, в ближайшие годы в киноискусстве снова будет господствовать стремление к отточенности и законченности формы. Аморфность композиции, характерная для картин периода увлечения документальностью, встречается теперь все реже. В лучших фильмах последних лет «поток жизни» строго организуется — и композиционно, и цвето-тонально, и драматургически. И если и в этих картинах впечатление «потока жизни», документально зафиксированной действительности все же сохраняется, то только потому, что достижения предыдущего этапа в них сохраняются как важная составная часть общей стилевой композиции.

●

И еще одну важную особенность современного кинематографа необходимо отметить. Она заключается в следующем: поиски образности, пластической выразительности стано-

* К сожалению, уровень актерского исполнения и режиссерской трактовки и тут сильно отстает от уровня операторского мастерства.

вятся господствующей тенденцией не только в художественном, но и документальном кино. Сейчас, как никогда раньше, классификация жанров, их определение (в плане зрительного впечатления и эмоционального восприятия) требуют деления видов киноискусства не на художественное и документальное, а скорее — на игровое и неигровое.

Можно сказать, что происходит процесс сближения стилистики игрового и неигрового фильма. Игровое кино достигло документальной выразительности, то есть достоверности в показе реальной жизни, а документальное кино стремится к образному осмыслению действительности, часто пользуясь приемами художественного кино. Это можно объяснить еще и тем, что хроника в наши дни сильно изменилась: благодаря техническим достижениям и высококачественной цветной пленке, она стала больше похожа по изобразительной фактуре на художественные фильмы.

Документалисты стали все чаще применять те приемы художественной выразительности, которых еще несколько лет назад тщательно избегали из-за боязни разрушить строгую достоверность происходящего. Ракурсы, эффектное освещение, ускоренная и замедленная съемка, изменение привычных глазу масштабов изображения с помощью оптики используются для создания художественного образа при активном авторском отношении и к документально запечатленной реальности. При всех этих изменениях в образной стилистике документальные ленты сохраняют самое ценное качество, достигнутое в последние годы: материал добывается методом наблюдения, а не инсценировки. Отсюда — непосредственность течения жизни на экране, большое количество характерных деталей в поведении людей, точно схваченные душевные состояния, спонтанные реакции на те или иные явления.

Югославский фильм «Любовь» (режиссер Владко Гилич, оператор Любомир Ивкович) снят документально, но воспринимается как маленький шедевр художественного кино. Это изящный рассказ о красоте человеческих отношений.

Картина начинается с длинного (2,5—3 минуты) кадра какой-то металлической конструкции, разорванной посередине. Этот план тянется очень долго, и когда он становится уже тягостно бесконечным, камера вдруг быстро отъезжает, и перед зрителем открывается огромнейший мост, который сваривают рабочие. Железнодорожный мост должен соединить две высокие горы. В следующем кадре камера с общего плана, снятого с верхней точки, как бы с точки зрения сварщика, медленно наезжает на узенькую дорогу, по которой идет женщина с корзиной — жена рабочего. В ее корзине — обед для мужа. Затем опять следует наезд аппарата, и мы видим, как рабочий начинает медленно спускаться вниз. Муж и жена идут навстречу друг другу, и это путь, имеющий свое особое внутреннее значение для обоих. Камера чутко и тактично наблюдает за ними. Вот женщина аккуратно расстилает бумажную скатерть, неторопливо и обстоятельно расставляет еду и посуду, а потом хлопочет у «стола», пока муж обедает. Серия прекрасных портретов мужчины и женщины, снятых длиннофокусным объективом с очень большого расстояния, раскрывает глубину их отношений, чувство глубокой привязанности и нежности, которое соединяет этих людей. Применение съемки «скрытой камерой», позволяющей отметить самые тонкие душевные переходы, удивительная пластичность и живописность пейзажа, совершенство композиций — все это, слитое воедино, делает маленькую 15-минутную картину настоящим произведением искусства.

Фильм польских документалистов — режиссера Анджея Гжозовского и оператора Ежи Гостика «10 первых дней» рассказывает о жизни Демократической Республики Вьетнам сразу после окончания войны. Оживление, радость возвращения к мирной жизни, грусть и боль по ушедшим переданы в документально «подсмотренных» кадрах. Построенная на впечатляющем зрительном ряде, выполненном в прекрасном цвете, с использованием музыки и естественных шумов, без закадрового комментария, эта картина передает эмо-

циональную атмосферу первых дней мира в многострадальной и мужественной столице Вьетнама.

Цвет и пластическое изображение интересно использованы в индийской короткометражке «Внутренним взором», повествующей о слепом художнике, и во французской одночастевке «Уличный фотограф». Но, пожалуй, наиболее интересной и характерной современной изобразительной формой обладает документальный фильм «Глазами восьми», посвященный последней Олимпиаде в Мюнхене. Картина снята самыми популярными режиссерами и операторами 1972 года. Восемь новелл о разных аспектах спорта сливаются в единый поэтический рассказ о безграничности сил разума, о воле человека.

Операторская работа в фильме аккумулировала в себе все технические и творческие достижения последнего времени. Для съемок была использована самая современная аппаратура.

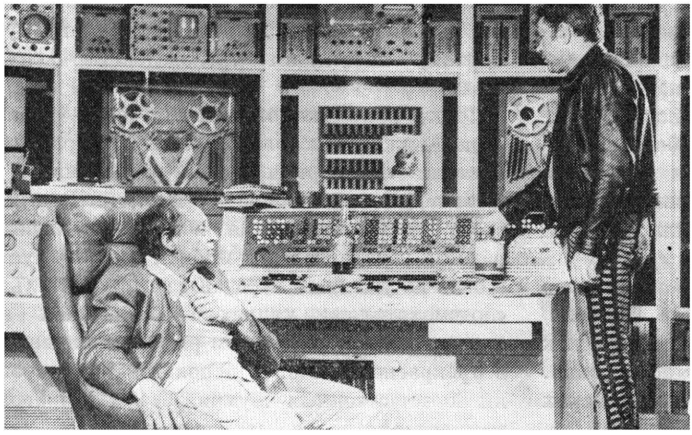
Применение телеоптики (сверхдлиннофокусных объективов) позволило схватить самые напряженные моменты, подметить которые невооруженным глазом было бы просто невозможно: радость, разочарование, горе, слезы поражения. Применение объектива с переменным фокусным расстоянием позволило достичь интереснейшего результата: например, проследить на крупном плане за человеком, бегущим 100-метровку. Кажется, впервые на экране зритель может увидеть всю динамику эмоций спортсмена от начала и до конца состязания. Этот необычный по своей пластике, выразительнейший и волнующий план передает все напряжение, накал борьбы и высокий драматизм спорта. В картине часто использован прием съемки рапидом, замедляющий движение. Наиболее яркого результата достигли с использованием этого приема Артур Пенн и Уолтер Лессели, когда снимали прыгунов с шестом: движение как бы разлагается на составные части, человек парит в воздухе; в этих кадрах переданы красота и гармония спорта.

Фильм о мюнхенской олимпиаде, как и большинство фильмов, снятых в последние годы,— цветной, и качество цвета — отличное, передающее все великое разнообразие оттенков, окружающих нас в жизни.

●

Несколько слов о проблеме использования цвета в современном кинематографе как одного из сильнейших художественных средств.

Начатое еще в 20-е годы, освоение цвета прошло долгий и многотрудный путь техни-

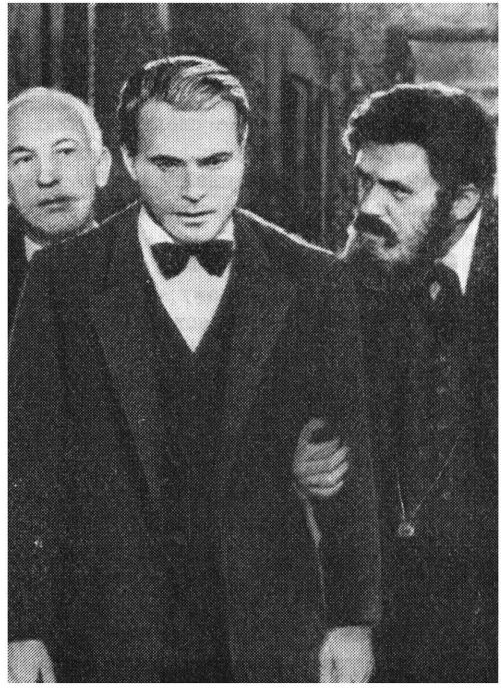


«Солярис». Оператор В. Юсов

ческих и творческих поисков правильной и точной цветопередачи на пленке. А ведь еще сравнительно недавно цветная пленка отпугивала многих кинематографистов, отпугивала из-за тех ограничений, которые ей сопутствовали. В свое время крупнейший оператор Грегг Толанд, один из первых в американском кино начавший работать с цветом, очень точно сформулировал свои сомнения в отношении развития цветного кино. Приведу его слова, малоизвестные нашему читателю: «Цвет будет продолжать развиваться, но никогда не добьется стопроцентного результата. Точно так же цветное кино никогда не сможет заменить черно-белого ввиду пассивности света и обязательного снижения драматургической выразительности в цветных картинах, так как они должны сниматься в высоком световом ключе, необходимом для получения цветового изображения. Но сюжеты более глубокой драматургии, требующие низкого светового ключа, останутся недоступными цветному кино, так как при низком световом ключе резко снижается качество цвета. Может быть, это парадоксально, но реалистичность в цветных картинах снижается...»*

За эти годы техника далеко шагнула вперед, и целый ряд фильмов, снятых в последнее время, доказал, что сейчас качество цветных пленок позволяет достигать не только правильной цветопередачи, но и добиваться драматургической обусловленности цвета. Цветная пленка перестает быть препятствием, она превратилась в одно из важнейших художественных средств современного кинематографа.

Пожалуй, одним из интереснейших фильмов в плане использования цвета как выразительного средства был фильм режиссера Лукино Висконти и оператора Армандо Наннунци «Людвиг». Манеру этих двух крупнейших мастеров итальянского кино характеризует живописность, удивительная пластичность и законченность композиций. Движения камеры плавны, почти незаметны, кадры внешне статичны, покойны, но они наполнены внутренним драматизмом. И этот драматизм передан через колорит. Цвет, тональность изображения становятся мелодией фильма.



«Убийство Маттеотти». Оператор Дарио ди Пальма

С безупречным вкусом сняты пейзажи и интерьеры замков короля Баварии, от этих кадров веет царственностью и величием. Однако зритель понимает, что благополучие это чисто внешнее, понимает прежде всего благодаря найденной режиссером и оператором тональности, сочетанию цветовых пятен, иными словами, благодаря выразительности и драматургической насыщенности колорита. Композиции пронизаны глубокой, безнадежной грустью. одиночеством, тоской.

Наннунци не боится низкой тональности изображения, сильных контрастов света и тени. Он обращается с цветной пленкой так же свободно, как с черно-белой: погружает ро-

* «Theater Arts», 1941, September.

скошные огромные интерьеры королевского дворца в полумрак и яркими бликами, световыми пятнами выхватывает из них отдельные детали, лица, глаза. Крупные планы героев часто рисуются на фоне светлой стены или ослепительно белого окна, а остальная часть кадра остается затемненной. В картине господствует принцип одностороннего освещения портретов.

В решении образа Людвига свет несет особенно ярко выраженную драматургическую функцию: контрастный боковой свет выделяет только одну часть его лица, другая часть — темная, почти «в провале», без полутонов и деталировки. Только глаза подсвечены отдельным источником — моделирующим светом, и в их сверкании, живой влажности, прозрачной голубизне отражается смятение, смена мыслей и чувств — все противоречия этой глубокой страдающей, порочной и странной души. Раздражающе-яркие пятна света и блики, контрастное сочетание цветов в кадре помогают передать душевное состояние Людвига, помутнение его рассудка.

Изобразительное решение фильма свидетельствует о том, что операторы освоили еще один этап в развитии своего искусства: научились управлять цветом и тональностью, достигать необходимого п е р е к о с а цветопередачи в желаемую сторону. Другими словами, они научились использовать цвет драматургически.

Мне кажется, что цвет во многом явился определяющим фактором распространения в современной изобразительной стилистике тенденции к усилению насыщенности зрительного ряда, к увеличению остроты и образности киноязыка. Наступил, наконец, момент, когда кинематографисты получили полный арсенал художественно-выразительных средств для создания с в о е й, авторской концепции действительности. Богатство красок, оттенков, насыщенность и полнокровность цветовой палитры позволяет передать не только то огромное многообразие окружающего нас мира, но и трансформировать его в нужном драматургическом и эмоциональном ключе. Цвет, композиция, свет — все это формирует новую кинематографическую реальность. Ее облик отражает мировоззрение оператора, режиссера, авторов фильма.

●

Что же сегодня больше всего культивируется в искусстве оператора? В чем заключается критерий подлинного мастерства, профессионализма и таланта кинооператора? Эти вопросы всегда возникают, когда имеешь возможность смотреть и сопоставлять фильмы разных жанров и направлений.

Думаю, что сегодня, так же как вчера и позавчера, как сорок и пятьдесят лет назад, настоящее киноискусство — это искусство, прежде всего утверждающее гуманизм, истинные человеческие ценности. Это глубокое идейное содержание, это искренность художника, в стремлении к постижению правды жизни, чистота его стремлений к передаче процессов ее революционного развития.

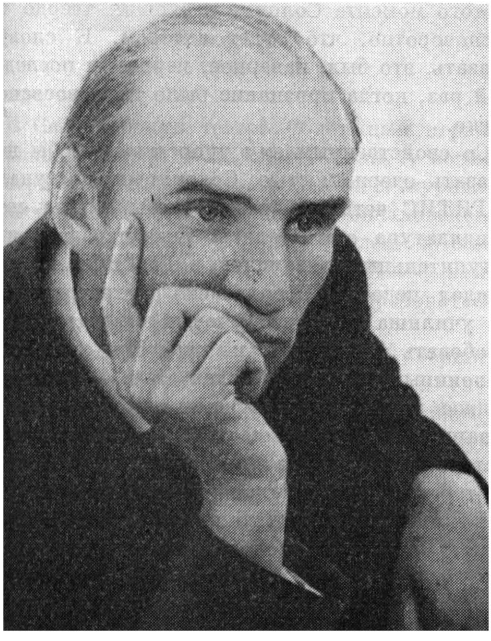
Меняется стилистика, меняется киноязык, совершенствуются формы и приемы экранного повествования, но сущность искусства, его назначение остаются прежними.

Как будет развиваться операторское искусство — покажет время. Конечно же, оно будет совершенствоваться и дальше. Появится новая техника, которая вызовет к жизни новые изобразительные приемы, а новые творческие задачи в свою очередь будут стимулировать развитие технических средств. Но главное, повторю еще раз, все-таки — не в росте уровня профессионального мастерства,— оно уже и сейчас находится на очень высокой ступени. Главное — в гражданственности позиции художника, кем бы он ни был: режиссером, актером, оператором. Все определяется глубиной и самобытностью его таланта, умением верно почувствовать время и правдиво его передать.

О. Суркова

Постижение главного

Анатолий Солоницын: поиск героя, поиск своего пути в искусстве



Когда говорят, что тот или иной актер популярен, то часто это определение — «популярный» — таит в себе неравнозначный содержательный заряд. Есть популярность как синоним приметности, прямо связанная с частым появлением актера на экране. Но есть популярность особого рода, которой пользуются актеры, на чью долю выпало сыграть г е р о я с в о е г о в р е м е н и — запечатлеть эпоху в образе человека, живущего среди нас. Такие герои обычно и открывают зрителям перспективу, высоту, масштаб личности, на которые — осознанно или невольно — ориентируемся мы в нашем каждодневном опыте.

Таким героем должен был стать и стал архитектор Дмитрий Калмыков из фильма Сергея Герасимова «Любить человека».

...На эту роль неожиданно был приглашен актер Анатолий Солоницын. Неожиданно — потому что в своих предыдущих работах он казался скорее актером лирического склада. Кто бы угадал в этом лице, на котором вдруг вспыхивали отсветы какой-то душевной одержимости, смуты, тревоги, черты социального героя — человека, живущего ритмом и страстями века, в гармонии с его духовными установлениями? Угадать это удалось С. А. Герасимову. Снова он продемонстрировал свое редкое умение отыскивать и выращивать актера. Во время съемок фильма он рассказывал: «Я увидел Анатолия Солоницына в заглавной роли в картине А. Тарковского «Андрей Рублев» и был заинтересован сложностью, насыщенностью молчаливой жизни, которую он проживает на наших глазах.

И я понял, что другого исполнителя быть не может... У этого человека с и л а н а т у р ы (разрядка моя.— *О. С.*) проступает сквозь изящный, поэтического склада характер. Это очень ценно».

Сила натуры — вот что оказалось в глазах Герасимова внутренним знаменателем ролей, сыгранных Солоницыным в кино. Вот что привело актера к образу, который в общественном сознании утвердился как образ героя времени.

Роль состоялась.

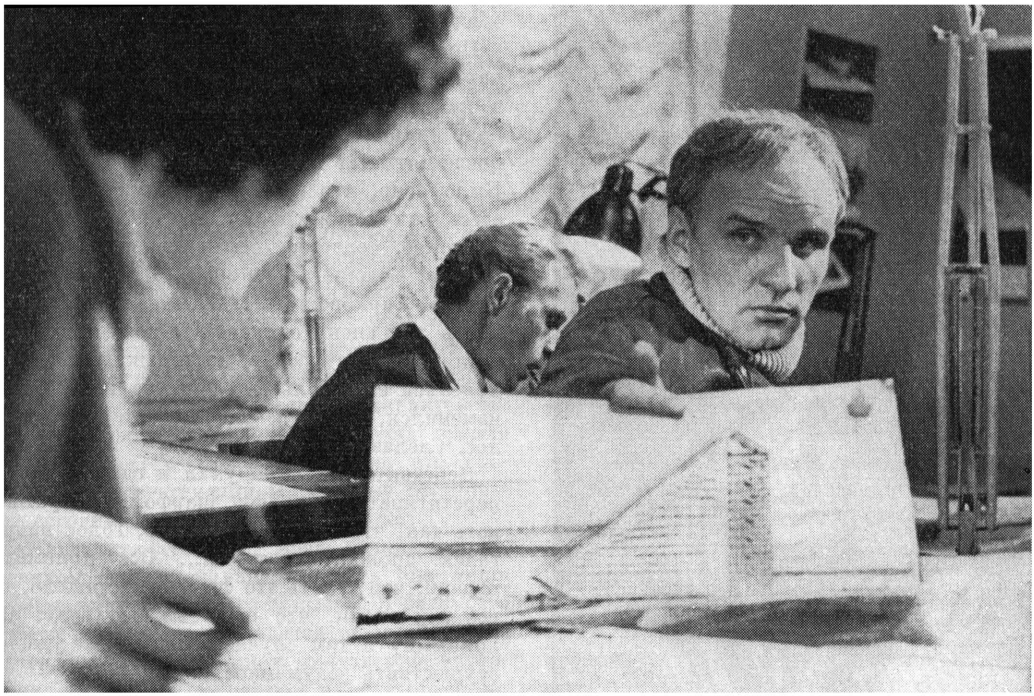
Сегодня Анатолий Солоницын известен. Его знают. И знают прежде всего как Дмитрия Калмыкова — героя картины Сергея Герасимова «Любить человека». Солоницын говорил как-то, что актеры мечтают сыграть героя наших дней, а вот «когда мне пришлось столкнуться с ролью архитектора Калмыкова, то я понял, сколько неимоверных трудностей поджидает актера на этом пути, как бесконечно возрастает его ответственность перед зрителем. Как нелегко уследить, вычленить главное и характерное в окружающей жизни, в ее непрестанно меняющихся ритмах. Как важно и сложно для актера разглядеть перспективу рядом живущих людей, соединить их прошлое, настоящее и будущее. Наверное, именно поэтому все-таки немногим актерам, с моей точки зрения, удается создать портрет своего современника, остающийся затем в памяти поколений. Для меня, например, такими бесспорными актерскими достижениями стали Губанов Урбанского, Соколова Марецкой и, конечно же, герои Ванина, этого поразительного актера».

Солоницын, вслед за режиссером, не стал «подправлять» для превратно понимаемой назидательности дорогой им обоим образ Дмитрия Калмыкова, не попытался его представить «человеком без недостатков». Но, обнаружив положительную доминанту характера, стал исследовать реальные сложности его внешнего и внутреннего существования. Тогда подтвердилось (в который раз!), что зритель признательно откликается только на правду представляемого характера: выверенная определенность жизненных принципов Калмыкова, его страстная целеустремленность, безоговорочная преданность делу завоевывали зрительный зал... Хотя такие, как Калмыков, не сулят спокойной жизни ни себе, ни окружающим. К ним неприложимо расхожее определение «обаятельный».

Говорят: вот, у актера за плечами «жизненный опыт». Не станем утверждать, что наличие такового как бы автоматически предопределяет значение творчества художника... Но когда видишь, скажем, того же архитектора Калмыкова, «приехавшего с далекого северо-востока», когда видишь, как по-детски радостно, празднично и чуть неловко ему в привычно скучной для завсегдатаев сутолоке столичной архитекторской среды, то, зная биографию актера, невольно вспоминаешь его недавние приезды в Москву из сорокаградусных морозов Новосибирска...

Солоницын родился в семье журналиста, в городе Богородске, Горьковской области, то есть в семье имеющей определенное отношение к искусству. Но путь его на сцену отнюдь не был предопределен. Он учился в строительном техникуме, работал рабочим на саратовском весоремонтном заводе, вновь продолжал учиться в вечерней школе, уже в городе Фрунзе... Тогда-то учительница литературы Тина Григорьевна буквально «заставила» его выучить к конкурсу самодеятельности монолог Наполеона перед взятием Москвы из «Войны и мира». И совершенно неожиданно для себя новичок получил премию жюри. Не знаю уж, что более его воодушевило тогда, сам ли процесс работы над ролью или же столь легко завоеванное признание, но только с этого момента Солоницын решил твердо и бесповоротно, что будет актером. К слову сказать, это был, наверное, первый и последний раз, когда признание было им завоевано легко.

Со свойственным ему упорством, чтобы не сказать одержимостью, Солоницын поступал в ГИТИС четыре(!) раза и четыре раза его кандидатура отклонялась. Пока на одном из вступительных экзаменов в ГИТИСе его не увидел педагог Свердловского театрального училища и не посоветовал приехать, попробовать поступить к ним. На экзамене Солоницыну был предложен этюд — раненый должен подползти к пулемету, чтобы спасти товарищей. Как потом говорил Константин Петрович Максимов — педагог, набиравший мастерскую,— отчаянная решимость, с какой корчился и извивался на полу абитуриент, свидетельствовала, во всяком случае, о его страстном желании попасть в институт. Солоницын закончил Свердловское театральное училище и начал работать в Свердловском драматическом театре.



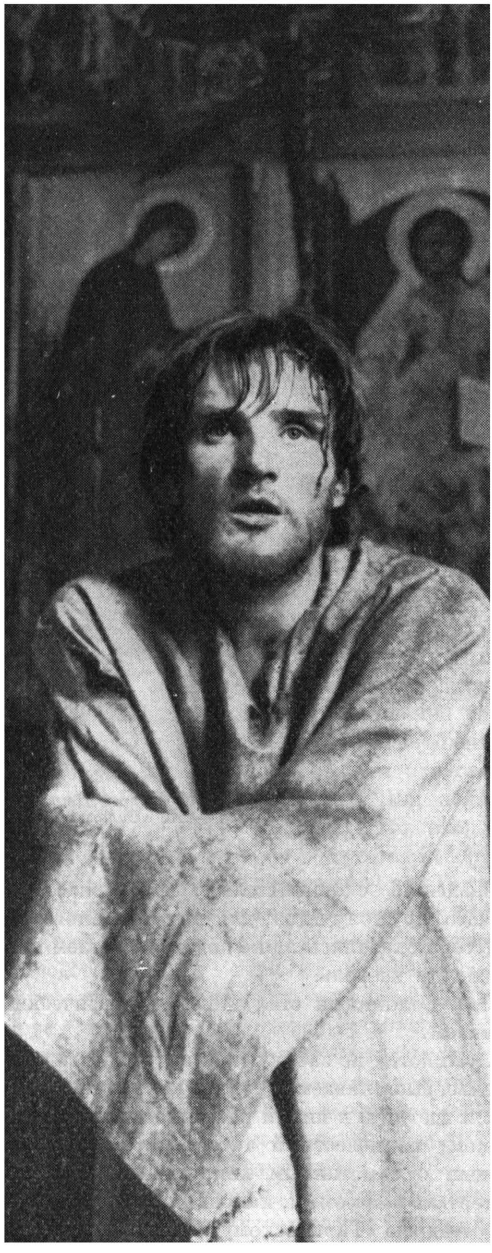
«Любить человека». Дмитрий Калмыков — А. Солоницын

В Свердловском театре Солоницын играл, главным образом, комедийные роли. А потом, совершенно случайно, он прочитал в журнале «Искусство кино» сценарий А. Кончаловского и А. Тарковского «Андрей Рублев» и сам, без всякого вызова со студии «Мосфильм» ринулся в Москву, мечтая попробоваться на заглавную роль.

Случайность или закономерность вершит человеческие судьбы? Конечно, много случайного, наверное, было в том, что никому не известный актер был утвержден на главную роль такого фильма. Но в том, что он добился, казалось бы, почти невозможного, была, несомненно, и своя внутренняя закономерность. Закономерность, отвоеванная у жизни. Закономерность как следствие внутреннего напора, страстной убежденности в своей художнической, человеческой причастности к этой работе. Потому-то даже смертельная робость, безнадежно сковывавший актера ужас, что ничего не получится, для внимательного режиссера оказались лишь подтверждением права актера на роль.

Так Солоницын стал кинематографическим актером.

...Никогда не забуду, как из темноты тонателье, высвечиваемой только мерцанием экрана, в третий и в пятый раз выходил тогда еще никому не известный актер Анатолий Солоницын с замотанным вокруг шеи каким-то затертым шарфом, и, направляясь к режиссеру Андрею Тарковскому, просительно повторял: «Нет, нет, я сделаю сам»... Никогда не забуду при этом его цепкий, зло и насмешливо обращенный к себе взгляд — потом я видела его у актера много раз, когда что-то



«Андрей Рублев». Андрей Рублев — А. Солоницын

не получалось, что-то раздражало, что-то обижало.

Подходила к концу работа над его первой картиной «Андрей Рублев», и в тот запавший в память день озвучивался предфинальный кадр картины: Рублев начинает говорить после пяти лет принятого им обета молчания. Было ясно, что голос его должен зазвучать здесь как-то по-особому, иначе: за эти годы, наверное, ослабли, осели связки... Но как именно? Солоницын не знал. И видя мучения актера, Тарковский предлагал: «Толя, брось, пусть эту сцену озвучит кто-нибудь другой». Солоницын внутренне настораживался и напрягался еще больше: «Нет, не надо. Голос изменился, конечно, но все-таки это мой голос. Сделаю».

Действительно, придумал и сделал. Начал перетягивать себе шею шарфом, и перетягивать так, что сбивало дыхание, голос напрягался, дрожал и затухал... Все понимали, видели, что делать это физически тяжело. Но все уже знали, что еще тяжелее будет Солоницыну в том случае, если ему не удастся осуществить задуманное.

В самом состоянии актера во все время съемок его первого фильма поражали углубленная сосредоточенность, собранность, даже какая-то одержимость. Вызывало самое теплое сочувствие наивно беспомощное неумение скрыть от окружающих свое изнуряющее беспокойство, отчаянную неуверенность, во все то время, что он был вне поля зрения камеры.

Сейчас он уже научился в ожидании, пока ставят свет, пока уточняют что-то между собой режиссер и оператор, пока поправляют грим, шутить и балагурить, научился внешней непринужденности и легкости. Научился расслабляться в паузах, чтобы максимально собраться в нужный момент.

Но ничегошеньки не изменилось в главном — в его выматывающе беспощадном отношении к себе.

Сейчас он работает в театре имени Ленсовета, руководимом режиссером И. Владимировым. Занят в его спектаклях «Варшавская мелодия» (Виктор), «Человек со стороны»,

выступил в спектакле «Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева, поставленном режиссером А. Сагальчиком.

А до этого ему пришлось в новосибирском «Красном факеле» сыграть, как он сам полагает, лучшую свою театральную роль — пушкинского Бориса Годунова.

●

Эти «анкетные сведения» (отнюдь не полные) даны для того, чтобы подчеркнуть, что перед нами не новичок в искусстве, что его кинематографические работы подкреплены значительным сценическим опытом. Опыт этот и позволил ему выработать свою точку зрения на специфику профессии, на характер актерского творчества в кино. Точка зрения Солоницына тем более интересна, что противостоит представлениям, которые отстаивают сегодня большинство его коллег:

«Наша профессия, с моей точки зрения, целиком функциональна, то есть она лишь функция режиссерского замысла. Я знаю, что многие актеры не согласятся со мной, ополчатся на умаление мною собственно актерских, художнических прав на сотворчество. Однако я продолжаю настаивать на этом тезисе и, более того, именно в подчиненности нашей профессии вижу и ее трудности, и ее сложности, и ее радости: в умении точно выполнить то, чего от тебя ждет режиссер — наше вдохновение...

Не понимаю актеров, старающихся «подмять роль под себя», «подмять под себя» режиссера ради того, чтобы «на равных войти в пай» созданного образа. Не понимаю смысла этих вечных перепалок актеров и режиссеров, сетования актеров на то, что режиссеры-де недостаточно с ними считаются... Мне кажется, что идеальный вариант отношения актера к режиссеру — осознанная преданность режиссерскому замыслу. А вот на путях реализации этого замысла актера ждет самая сложная, подчас изнурительная, сатраповская работа.

Вот куда нужно приложить всю энергию, все силы, все умение, всю фантазию, а не выстраивать самому драматургию роли, не вторгаться в заповедные границы другой профессии — профессии режиссера.

Конечно, у меня, как у каждого человека, есть свои взгляды на мир, на жизнь, своя оценка тех или иных событий. Они могут быть в корне отличными от взглядов режиссера.

И я охотно оставляю за режиссером право отбросить за ненужностью мое видение, потому что в соответствии с его замыслом, его пониманием предмета ему, может быть, нужен совсем другой образ, наделенный иными качествами, иным темпераментом, наконец, иным мироощущением. Когда режиссеру не удается подчинить себе актера, рождается, как правило, плохой фильм.

Даже тогда, когда актеру, паче чаяния, приходится работать не только со средним, но и с бездарным режиссером, специфика нашей профессии делает актера полностью зависимым от режиссера, и если он плох, то все равно печать его дурного вкуса, беспомощности коснется и тебя. Даже такой большой актер, как, скажем, Жан Габен, играя в «Отверженных», преотлично выполняет свои частные задачи, но остается в пределах, на мой взгляд, малоинтересного замысла постановщика.

Так что работая с прекраснейшими и очень разными нашими режиссерами, я не могу упрекнуть себя в том, что не старался удовлетворить требованиям каждого из них. Это, конечно, не значит, что у меня это получалось... Но я испытываю высокое профессиональное наслаждение, если мне удается проникнуть в замысел режиссера, адаптировать его применительно к образу, как свой собственный...

Конечно, все, что я говорю, не мною, как говорится, придумано. Об этом писали Алексей Дмитриевич Попов, Шарль Дюллен, Михаил Чехов, Лаутон, Мастроянни и многие другие... И все-таки эти выводы подсказаны мне и собственной практикой, как театральной, так и кинематографической. Кстати, р а б с к а я ф у н к ц и о н а л ь н о с т ь — это, с моей точки зрения, единственная точка соприкосновения для меня опять же совер-

шенно разных профессий: театрального и кинематографического актера...»

Что и говорить, точка зрения крайне своеобразная, даже парадоксальная. Но для Солоницына по-своему очень показательная.

●

В кинематографе Солоницын работал с режиссерами, в каждом из которых ярко выражен собственный художнический стиль: с Тарковским, Панфиловым, Герасимовым. Смиренный монах-иконописец Рублев и фанатически преданный науке ученый Сарториус, мечтательный комиссар Евстрюков и по-военному собранный архитектор Дмитрий Калмыков. Разные люди разных эпох, погруженные в среду, эстетически по-разному трансформированную каждым из названных режиссеров...

Что же стоит за провозглашенным самим артистом принципом безоговорочного подчинения режиссерской воле? Может быть, Солоницын несет на экран взращенную театральными подмостками способность виртуозного, ошеломляющего своей неожиданностью перевоплощения? Но Солоницын говорит, что профессии театрального и кинематографического актера для него принципиально различны.

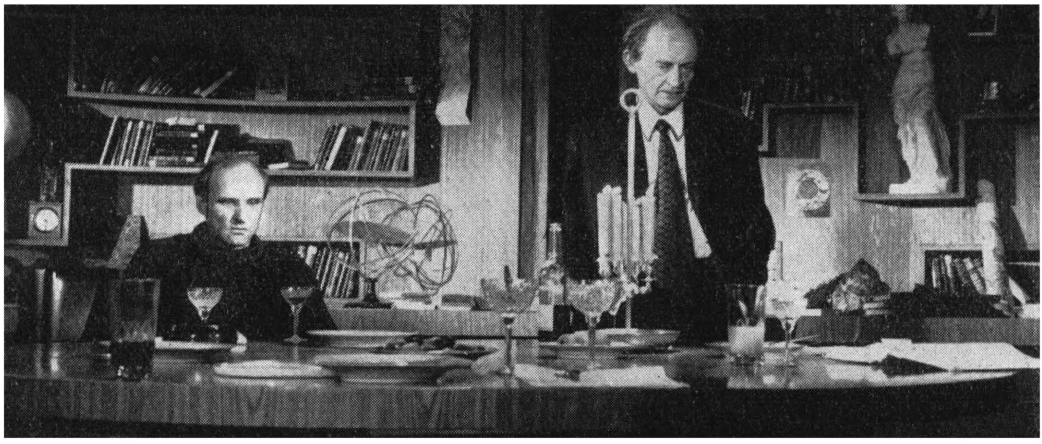
Вот режиссер Глеб Панфилов утверждал как-то, что «Солоницын актер особый, с колоссальными требованиями к себе, очень русский, мягкий, ни на кого не похожий...» «Ни на кого не похожий»... значит всегда похожий на самого себя? Но Солоницын-то наоборот говорит о «максимально полном подчинении режиссеру» — то есть об отказе от себя? О растворении в чужой индивидуальности?

Как совместить подобные характеристики и самохарактеристики? И что же все-таки привлекает в актере столь разных мастеров?

Если взглянуть на какого-нибудь одного, отдельно взятого героя Солоницына, то можно будет говорить о его «достоверности», «органичности», «мягкости». О «естественности» существования актера на экране. В своих кинематографических работах он, кажется, чаще всего, как принято теперь говорить, «оставался самим собой», то есть не использовал никаких внешних приспособлений. Пожалуй, впервые в картине «Солярис», играя ученого Сарториуса, он придумал своему герою характерный прищур глаз, очки, придумал подергивание мышц лица, тембр голоса... Сарториус непохож на других героев Солоницына. Но и Рублев, и Игнатьич из «В огне брода нет», и Калмыков из «Любить человека», оказывается, тоже совсем непохожи друг на друга. Если поставить рядом того же «органично» сыгранного Калмыкова, и «органично» сыгранного Игнатьича, и «органично» сыгранного Рублева, то придется признать, что органика-то их совсем разная. Хотя есть в этих образах и некая изначальная общность. Киноактер Солоницын таит в каждом из них чурающуюся постороннего взгляда, изъязвляющую собственную душу страсть, о природе которой каждый раз надо говорить специально.

Смиренный монах-иконописец Андрей Рублев... «Смиренный»... Значит, смирился с чем-то, усмирил нечто в себе... Да, многое приходится смирять в себе молчаливому иноку, хлебнувшему не один обжигающий душу глоток из самой пучины страстей человеческих. Страдания, горести и несправедливости людские вместятся в его сердце, истерзают его и... гармонизируются в нем же, чтобы вернуться в мир через его творчество осмысленно-ясным, возвышенно-чистым...

В чем видит в этой роли артист назначение художника? В органически присущем ему даре слышать и различать чужую боль, не смея от нее устраниться, обрекая себя на вечный поиск нравственного идеала, который определит и высоту и смысл человеческого существования, всех человеческих помыслов. Для Солоницына Рублев это прежде всего необычайно чуткий «сейсмограф», с естественной точностью фиксирующий малейшие внешние толчки. Его Рублева нужно поэтому не столько слушать, сколько в него вглядываться — артист создает на экране удивительную по богатству, тонкости и разнообразию оттенков картину внутренних состояний своего персонажа,



«Солярис». Сарториус — А. Солоницын

всегда тем не менее подчиненных главной владеющей им идее — защитить, отстоять свой нравственный идеал.

Обезоруживающе доверчив, юношески трепетен взгляд, каким на нас смотрит Андрей Рублев Солоницына в самом начале картины; затем в этом взгляде вдруг обнаруживается затаенная жестокость, отчаянная решимость, как бы скрываемые тяжело нависшей на лоб крепой; потом придет спокойная, выстраданная умудренность горькой и счастливой зрелости... Состояния своего героя актер передает ненавязчиво, я бы сказала, деликатно.

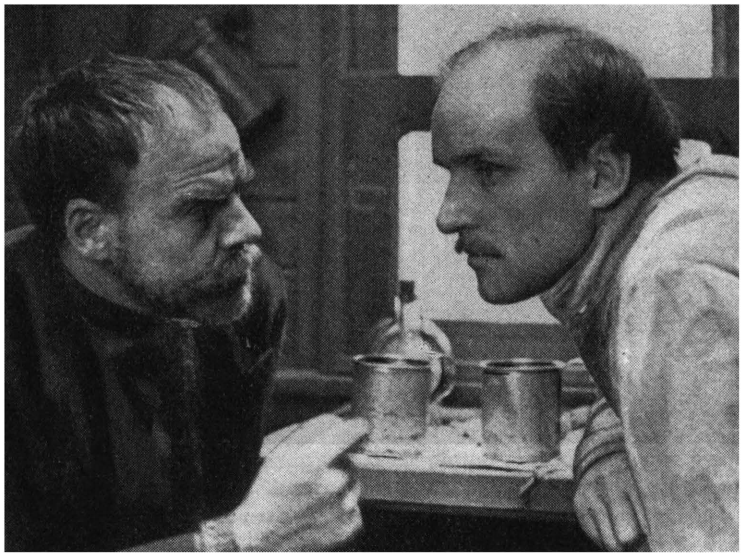
И весь этот, внешне столь скромный, стиль игры находится в единстве с замыслом режиссера, который даже изобразительно сопрягает облик художника с обликом его родной земли. Наверное, в неяркости, неброскости Солоницына, в задумчивой сосредоточенности его чуть стыдливо прячущихся глаз режиссер уловил что-то от бесконечно дорогих ему голубых, белесых, сероватых российских просторов. Все разнообразие эмоциональных переходов актер «проигрывал» в фильме в той особой тональности, камертоном которой как бы служил тревожащий, ворошащий душу покой пейзажей — с плавными реками, сжатыми полями, необозримыми равнинами, с тихими лесными ручейками и распутицей дорог, с сырым, скрипучим снегом и летним туманом. А за акварельной зыбкостью облика Рублева заинтересованному и внимательному взгляду раскрывались бездны мучащих его страстей и сомнений...

Страдания эти тем более тяжелы, что, непрестанно обуздываемые, лишь в редчайших случаях прорываются наружу. И хотя в фильме есть такая крайняя форма выражения героем самого себя, своего отношения к миру, как физическое убийство, совершаемое им в защиту справедливости, режиссера, а вслед за ним и актера интересует прежде всего не это прямое действие. Его занимает тот внутренний процесс существования и развития личности, в котором кристаллизуются взаимодействия человека и мира.

Рублев редко бывает таким открытым и ясным, как тогда, когда играет с маленькой княжной, резвой хохотушкой, плескающей в него молоком. Непосредственные эмоциональные реакции он глубоко прячет, едва они становятся заметны постороннему глазу.

Однако и при таком решении образа актеру удается раскрыть зрителю смысл перемен, происходящих в душе его героя.

Так в момент, кажется, наиболее очевидной



«В огне брода нет». Комиссар Евстрюков — А. Солоницын

и бесспорной капитуляции Рублева перед жизнью, именно в тот момент, когда он накладывает на себя епитимью, обет молчания, Солоницын подчеркивает в своем герое невозможность стать равнодушным, погрузиться в благостное самосозерцание. Вспомните его почти до судороги напряженную фигуру, когда татары увозят Дурочку, его глаза, светлеющие от невыразимой внутренней боли, его сжатый, «запертый» рот.

Солоницын умеет естественно и наглядно передать суть характера в ее противоборствующих началах. Если отказ от мира, то через болезненно острую связанность с ним. Если тяга к тому земному, плотскому, которое Рублев почувствовал в сутолоке ворожащих язычников, то через смятенность, испуг, неуверенность. А если несдерживаемые слезы и нескрываемая дрожь руки в прощании с Даниилом Черным, то следом же — минуты недолгой тишины и умиротворенности.

Архитектор Дмитрий Калмыков — человек наступательной, активной позиции, деятель. Это сама устремленность к действию, воплощение здорового практицизма, деловой сметки, всегда строго выверенной стратегии и тактики. Но актер ищет полноту и цельность характера, стремясь исчерпать его до противоположности. Для этого ему всегда нужен внутренний конфликт — наверное, потому он оказывается, на мой взгляд, маловыразительным в лирической сцене, когда затаенно ожидает согласия Марии на замужество. Зато какой силой, мощью и уверенностью наполняется характер в обстоятельствах действенных — в отстаивании кровно выношенного им дела...

У Калмыкова есть дело — значит, он должен отдать ему и освящающей это дело идее всего себя, всю свою жизнь — до самого конца, без остатка. Есть любовь — значит единственная, раз и навсегда ему данная. Солоницын играет человека сосредоточенного и собранного единой мыслью, единым порывом, стремлением к благородной и прекрасной цели.

Калмыков, конечно же, наследует традицию социального героя, сложившуюся в нашем кинематографе 30-х годов. Это характер максималистский, отмеченный истинно коммунистической чертой — чувством высочайшей личной ответственности.

Но время усложнило типологию. Калмыкова не объяснишь, не разгадаешь, измерив испытанной мерой людей подобной социальной закваски.

Он сложен.

Он не весь на виду. За его напористостью, естественной для «человека дела», прячутся и ранимость и застенчивость.

Убеждая нас — в полной мере — в незаурядной человеческой и творческой индивидуальности своего героя, Солоницын безбоязненно раскрывает перед нами сопутствующие сложности и «неудобства» такого характера. При этом масштабность представляемой им личности, повторим еще раз, нисколько не снижается.

Способный к высочайшей самоотверженности, чуждый рефлексии, Калмыков беспомощен, теряется, впервые оказавшись лицом к лицу с такой тонкой материей, как чувство. И именно поэтому его «личная жизнь» сложилась в один вечер и навсегда.

Не окажись рядом с ним любимой женщины, он, наверное, не смог бы так самозабвенно отдаться своему делу. Но когда она рядом, он может забыть о ней, а, вспомнив, вдруг повести себя прямолинейно, а то и грубо, «неталантливо». Может выместить на любимом человеке свою усталость, временную растерянность, может бессмысленно и унизительно для себя и для нее взревновать... Однако логика характера подсказывает нам, что и резкость эта — следствие того, что, поглощенный только своей работой, Калмыков попросту не успел разобраться в чем-то важном, что «роскошь» вдумывания в психологическую сложность взаимоотношений с любимой женщиной он просто не мог позволить себе без ущерба для главной своей цели.

Так в нашем сознании возникает иная проекция образа, в пределах которой Калмыков, человек, казалось бы, совершенно определившийся сам для себя, теряет эту определенность в наших глазах. Нам открывается его душевное смятение: любовь вскрывает в нем то, чего он сам в себе не подозревал, и вот теперь он не знает, как с этим открытым богатством ему быть.

Удивительно прозрение героя в одной из лучших сцен дуэта Солоницына — Виролайнен: в сцене неожиданно вырвавшегося (словно из пены прошлого) танца Марии. Она, оказывается, пластична, темпераментна, наконец, соблазнительна... В молчаливом, из-под бровей, взгляде Калмыкова привычная теплота сменяется удивлением, затем восторгом, который тут же затопляется ревностью, растущим отчуждением, испугом, смиряемыми волевым усилием. И хотя на немного растерянное Марии: «Больше не буду»,— он ответит нарочито небрежно, светски одобрительно: «Почему? Очень мило»,— и ему и ей ясно, что любит он не эту, сегодняшнюю Марию, а ту, прежнюю...

Сарториус — подвижник науки — решается порвать эмоциональные контакты с миром как нечто побочное, мешающее, отвлекающее, рассредоточивающее. На далекой планете Солярис он один отринул от себя все человеческое, посчитав единственно правильным именно так откликнуться на «поистине нечеловеческие условия» этой планеты — кажется, без особого усилия над собой система чисто рациональных умозаключений стала для него единственным руководством к действию.

Лысоватый череп с высоким лбом, сухость в лице, фигуре, глубоко запрятанные глаза, к тому же еще скрываемые иногда круглыми очками, презрительно кривящийся и... нервный рот. Резкость в голосе, точная немногословность при какой-то, если так можно сказать, внутренней визгливости. Определенность сформулированного и затаенная истеричность, невысказанность в главном...

Казалось бы, все просто и однозначно в этом человеке: «технократ», «представитель чистой науки», «вне эмоций», «выше морали».

В фильме «Солярис» нет положительного героя и нет противостоящего ему антигероя. Есть люди, несущие свои трагедии, свои страдания, свои маленькие и большие слабости, свое понимание долга и человечности. Эти герои сопоставлены, но ни в коей мере не противопоставлены режиссером. Так что Солоницын вновь протягивает нам ниточку,

ухватившись за которую, нам дано заглянуть в тайное тайных этого на самом деле мало благополучного, чуждого какому бы то ни было душевному комфорту человека.

Герой Солоницына демонстративно, программно необаятелен. Да, он талантливый ученый. Но в его аскетичности, как и в непреклонности его суждения о том, что само назначение человека состоит лишь в способности, как угодно изогнувшись, стать ступенькой, хоть крошечной приступочкой на пути человечества к Истине, есть нечто пугающее, настораживающее, леденящее душу. Однако актер играет не выродка и не сумасшедшего, он играет человека, несущего в себе драму своей идеи, идеи разрушительной и трудно приживающейся прежде всего в нем самом. Он эту идею высказывает, и он же ее реализует — словно бы Иван Карамазов и Смердяков соединились в одном человеке. Тем интереснее вникать в то, как актер прослеживает, какими внутренними деформациями расплачивается его герой за свою жизненную позицию, проникать к истокам, питающим его духовную драму.

Сарторпус воздвигает фасад презрительного высокомерпя, чтобы взнуздать хилость и расхлябанность собственного духа (помните, как Ашенбах у Томаса Манна, с рождения слабый здоровьем, начинал свой день с того, что подставлял свою спину и грудь леденящим струям воды). Расслабленная податливость, даже робость побуждают его к самоизоляции, к сознательному небрежению эмоциональными контактами. Он их боится, но он им завидует, мучительно изъязвляя свою душу.

А когда он бросает насмешливо-высокомерную фразу Крису Кельвину: «Ваша привязанность бессмысленна, но вам повезло — вы вступили с ней в эмоциональный контакт», становится ясно, что Сарториус жалок и очень уязвим в своей боли, тоске по недоступным для него эмоциональным, духовным связям.

Вспомните, как он откровенно сострадает Крису, упавшему на колени не перед Хари, а перед неопознанным ее двойником, той никому не понятной «матрицей», что в глазах Сарториуса свидетельствует о капитуляции Кельвина перед Неизвестным... Его тоскливо-горькое, выстраданное: «Дорогой мой! Встаньте! Неужели вы не понимаете, что это самое простое?»— звучит не обвинением, а состраданием, болью за гибнущего, как ему кажется, ученого и человека. «Капитуляция»— вот что более всего страшит Сарториуса. Ведь только ради победы, победы разума над природой готов он просиживать целыми днями над своими реакциями. В этом единоборстве он готов многим пожертвовать — только трудно бывает иногда победу отличить от поражения...

Знаменательна и финальная встреча с героем Анатолия Солоницына, когда он встревоженно и напряженно прислушивается из коридора, что же происходит там внутри, в комнате, где уже много дней подряд мечется в жару и бреду Крис Кельвин. Сарториуса сейчас никто не видит и не слышит — оказывается, он встревожен и озабочен по-человечески... И вот, горько усмехнувшись самому себе, он поворачивается к нам сутуло-нелепой, какой-то беззащитной спиной и уходит вдаль по алюминиево-блестящему коридору станции «Солярис», ритмически отбивая детским мячом свои шаги.

Четкая выверенность, однозначная определенность выбранной Сарториусом формы поведения оказываются результатом сложной внутренней эволюции, продиктованной прежде всего его страхом перед необузданными стихиями человеческих чувств.

Уж не этим ли чувствам, обрушившимся на него, поддался другой герой Солоницына — комиссар гражданской войны Евстрюков из фильма «В огне брода нет»?

«Ну, какой с тебя комиссар!.. Сыроват. Крепости в тебе нету...» — с сожалением отзывается о нем комендант поезда.

И о нем же в горячечном прозрении воскликнет Таня Теткина: «А вот ты, Игнатьич, никогда счастлив не будешь — глаза у тебя не те...»

«Сыроват»? Едва ли. Скорее сила духа и цепкость мысли лихорадят его тело, не дают успокоиться, остановиться, переждать, от-

дохнуть, тянут, словно гири, глубже и глубже к сути, прорывая оболочки явлений. А время такое, что самоуглубленно думать некогда — надо действовать, осуществить задуманное.

Что мы запомним в комиссаре Евстрюкове? В его, кажется, почти непосильных для актера по длительности крупных планах, которых так много в фильме Глеба Панфилова?

Напряженные, чуть страдальческие глаза, мягкость и в то же время определенность интонаций, какую-то суетливость движений, во-первых, просто физически не очень здорового человека, а во-вторых, находящегося в непривычном для себя состоянии неизбывного душевного смятения. Мы запомним его виноватую, растерянную и счастливую улыбку, когда он, встроившись в торжественно-величественные шеренги красноармейцев, в последний раз оборачивается к тем, кого оставляет навсегда. Его напружинившуюся от чеканящего шага спину, так быстро затерявшуюся в бесконечном маршевом потоке уходящих на фронт...

И снова внутренние сложности и противоречия, рождающиеся внутри представляемого актером характера. Острые, упрямо-анализирующие раздумья комиссара Евстрюкова, грозящие обернуться растерянностью, вдруг самым естественным образом оказываются толчком к активному, действенному шагу...

●

Мы прервали монолог Анатолия Солоницына в тот момент, когда он определил исходное для него начало актерской профессии — «рабская функциональность».

Я намеренно ушла от комментирования этого вызывающе парадоксального тезиса, дабы конкретным анализом актерских работ А. Солоницына показать, что даже крайняя точка зрения может стать рабочей позицией художника, когда она оправдана его творческой практикой.

Солоницын продолжал:

«Не знаю, как доказать следующую, незыблемую для меня истину, наверное, для этого нужно было бы написать большой труд, но

Спектакль новосибирского театра «Красный факел» «Борис Годунов». Борис Годунов — А. Солоницын

я ощущаю, что профессии театрального и кинематографического актера во всем остальном совершенно различны.

И различие это продиктовано для меня прежде всего принципиально иной мерой условности в каждом из названных искусств. Театр условен от начала и до конца, эта условность заданна. В полном смысле слова играя, мы создаем иллюзию правды, мы играем с воображаемыми предметами. В кино же — тебе дается во всей полноте жизненных ощущений и природа и окружение — их не надо играть, не надо создавать иллюзию, не надо

вдыхать пыль сцены и говорить: «Какой дивный воздух в этом саду»...

Поэтому в кино мне нужны совсем иные внутренние подходы к роли. Мне нужно поразному себя готовить, прежде чем появиться на сцене или на съемочной площадке. Мне надо, например, внутренне освободиться от театра, чтобы работать в кино — действительно, тогда, когда я всерьез снимался, то, как правило, отходил от работы в театре. Совмещать эти две профессии единовременно, как мне представляется, могут лишь большие актеры. Конечно, все эти соображения несомненны только для меня самого, у каждого свой собственный подход к этим вещам».

Не знаю, каким образом внутренне готовится Солоницын к выходу на сцену и на съемочную площадку, но я помню, что первый вопрос, какой я услышала от него после того, как побывала на двух разных спектаклях с его участием, — то есть когда возникла возможность сравнивать и сопоставлять,— это был вопрос «не похож ли я в этих двух спектаклях, нет ли в моих персонажах чего-то общего?» Он успокоился лишь тогда, когда внял моим заверениям, подкрепленным характеристиками его персонажей, что он совершенно разный в разных ролях. В том, что в роли Тота из «Тот, кто получает пощечины» он был непохож на Виктора из «Варшавской мелодии», еще нет ничего невероятного, но симптоматично другое — что, когда я смотрела следующий и последний из виденных мною спектаклей — «Человек со стороны», то и Манагаров был вовсе непохож на Виктора, хотя в роли Манагарова, лишенной особо характерных черт, вполне можно было использовать что-то из найденного в роли Виктора.

Мы встречаем Виктора молодым человеком, только что прошедшим войну. В исполнении Солоницына это человек радостный хотя бы только что отвоеванным правом жить. В нем есть восторженность, ершистость, неуклюжесть юности, как бы обрушившейся на него вновь после стольких тяжелейших лет. Отсюда же и его детски-наивная уверенность в том, что теперь-то уж все будет только «самым наилучшим образом». А все-таки за плечами этого «радостного» человека — фронт, недосыпание, недоедание, полная мера ответственности за самого себя — отсюда и внутренний напор, и хорошая основательность человека, на которого может опереться «больная войной» Гелена.

На наших глазах Виктор утеряет многие привлекательные свои черты — нет, он не станет плохим человеком, он станет успокоенно-стертым человеком, полагающим, что все-то в его жизни нормально и даже хорошо, нет, даже очень хорошо. Придет профессиональное признание и одухотворенность отступит перед напором «основательности» и «практицизма». А затем расположатся в нем и самодовольство и унылая безликость слов и чувств. Голодная, поджарая фигура, обтянутая потасканным свитером, обрастет жирком, брюшко уютно скроется под стандартным пиджаком. Кстати, Солоницын, оказывается, делает это брюшко безо всяких толщинок — он мгновенно продемонстрировал это, как-то сразу осев и иначе застегнув пиджак.

«Когда я, играя Манагарова, черню себе волосы, клею усы, то режиссер удивляется — зачем? В конце концов, это обыкновенный человек и почему у него не может быть моей внешности? Но почему зритель, приходя в театр, должен видеть на сцене даже внешне одного и того же человека? Ведь в жизни людей одинаковой внешности не бывает. Если само собой разумеется, что у каждого человека своя психика, свои нервы, свои ритмы, свое нутро, то, очевидно, и внешность должна быть другой. Я хочу быть непохожим в разных ролях.

Вот шведский актер Бьернстанд — это не актер, а фантастика. Я его видел множество раз, восторгался безмерно, но был еще более потрясен, когда не узнал его в роли оруженосца в «Седьмой печати». «Не узнал» — думаю, что для актера это очень большая похвала».

Манагаров в исполнении Солоницына — умный и спокойный, то, что называют «выдержанный» человек, прекрасно знающий цену и себе и окружающим. Он человек трезвый и

грустный. Сам — не борец, на рожон ни с того ни с сего не полезет, но и в стороне не останется, если рядом появилось что-то яркое, талантливое, созидающее...

«Может быть, я не прав, не знаю... Некоторые актеры считают, что у меня провинциальная манера: разработанная техника речи, дикция, артикуляция... Но мне в этом видится специфика театра. А как же иначе? В театре меня должны слышать зрители (в кино я мучительно избавляюсь от театральной речи). Очень страшно, когда исчезает контакт со зрительным залом. На сцене я не могу, не имею права расслабиться ни на секунду, напряжение ответственности перед зрителем, ощущение зрителя — это очень важный фактор игры театрального актера».

...Солоницыным, помимо его профессии, владеет еще одна страсть. И весь его «фактурный абрис» гораздо более соответствует как раз этой его второй страсти. Он книголюб. Если он не занят с утра до ночи в театре или на съемках, то начинает свой день с того, что обегает все букинистические магазины. Его там знают, встречают, как своего. Его сутулость, вся посадка его фигуры как бы специально слеплены для того, чтобы, взяв книжку с полки, углубиться в нее прямо тут же, не сходя с места. Актерского в нем нет ничего — может быть, только действительно очень хорошая дикция, которую он не теряет и в жизни, уважительная законченность фраз...

Тем более я была поражена, когда увидела его впервые в роли Тота. Он вышел на сцену во фраке, который, оказывается, умеет прекрасно носить, светский, легко и свободно владеющий своими движениями. В нем была элегантность и «порода», отчего он становился еще более нелепым и растерянным после первой пощечины. Он напоминал человека, который сам, по своей воле впервые окунулся в ледяную воду, выскочил и рад, что на это решился и что это уже произошло, и чуть не плачет — все-таки уж слишком холодна вода,— а окружающим улыбается, пряча перестук зубов: «Ах, как славно, ах, как хорошо»...

В дальнейшем маска фиглярства, в которую добровольно обряжает себя Тот, не только не скрывает, но подчеркивает всю незаурядность его натуры. Как бы ни паясничал, ни самоуничижался Тот, зрителя не покидает ощущение значительности, глубины, магической силы его духа.

Солоницын играет Тота на жестких, ярких контрастах. Он не боится быть злым — Тота всегда оправдывает мучительная напряженность его внутренней жизни.

Врезается в память насыщенность внутренних переходов, с которой он ведет вторую половину второго акта вплоть до его финала. От щемящей мгновенной и беспредельной грусти, с какой он принимает первую пощечину Консуэллы, до гипнотической силы, с какой он овладевает ее духом. Затем к ядовитому сарказму разговора с Господином, издевательскому шутовству вплоть до злобно разыгранной фразы: «Вот тень, которую я не могу потерять! Объясниться — ты полагаешь, что нам еще надо объясниться? Хорошо. Оставь свой адрес у портье, я сообщу, когда можно меня видеть». И самые последние слова, которые он произносит откровенно величаво, весомо, как бы вырастая на наших глазах, распрямляя фигуру в устойчивую позицию: «А сейчас — ступай вон. Я занят».

●

Итак, подведем итоги, попытаемся все-таки ответить на поставленные в начале статьи вопросы.

Но прежде обратим внимание на одну закономерность, в связи с которой, наверное, и следует говорить о том или ином кинематографическом актере.

Кинематограф максимально приближает лицо актера к зрителю, а, исходя из этой, достаточно очевидной, предпосылки, часто делается, с нашей точки зрения, далеко не столь же очевидный вывод, что кинематограф дает возможность «более полного и глубокого проникновения во внутренний мир человека». Вряд ли правомерно, сравнивая разные виды искусств, дифференцировать степень глубины их проникновения в человека! Внутри каждого искусства можно быть равно глубоким и

равно поверхностным, с той лишь разницей, что глубина достигается каждый раз полнотой использования специфики данного искусства, а поверхностность не гнушается любыми случайными, заимствованными приспособлениями.

Так вот экран, максимально приближая к нам лицо актера, его глаза, не может (и не должен!) обходить, не принимать во внимание «психофизической данности» актера.

Пытаться на экране спрятать психофизическую индивидуальность исполнителя — задача неблагодарная. Поясню на примере. Тот же Солоницын был приглашен на роль советского разведчика в фильм «Один шанс из тысячи», построенный по всем законам вестернов. Солоницын, в соответствии с этими законами, должен был изобразить героя, который и в воде не тонет и в огне не горит. Когда актер приехал на пробы, все были удивлены: очень уж не вязался его внешний облик с предполагаемым персонажем. Но вот Солоницын вышел на съемочную площадку — и перед окружающими оказался словно другой человек — подтянутый, быстрый, «сноровистый»... Актер использовал в данном случае свой театральный опыт, он вышел на съемочную площадку, как на сцену, и это его «антре» как нельзя лучше отвечало ожидаемому режиссером.

Но результат такого рода «перевоплощений» на сцене и на съемках сугубо различен.

В настоящем кинематографе займет свое место (оно может быть разновеликим) только тот актер, чья человеческая особенность читается с экрана, проступает под любыми наслоениями и превращениями. По-настоящему глубокий кинематографический режиссер возьмет актера на ту или иную роль, сознательно или интуитивно опираясь на эту данность, которая затем может уже подвергаться бесконечным модификациям. Актер может органично существовать на экране и комбинируя, исследуя, выверяя самые разные возможности, предполагаемые особенностями его нервной, интеллектуальной, физической структуры. Чем сложнее эти структуры, тем бесконечнее теоретическая возможность их комбинаций.

Вот и в нашем случае прекрасным театральным работам Солоницына мы затрудняемся найти общий знаменатель, общую исходную. Есть, конечно, театральные актеры со своей ярко выраженной темой, но речь идет о том, что для сценического исполнителя она необязательна. Можно быть и великим театральным актером-лицедеем.

Кинематограф же нацелен на собственно человеческое, присущее т о л ь к о э т о м у актеру.

Духовность персонажей, сыгранных Солоницыным в кино,— это духовность одержимости, страсти, целеустремленности, идущая от личности актера. Это то «солоницынское», что так по-разному, применительно к своим целям, использовали Герасимов, Панфилов, Тарковский. Духовность героев Солоницына не подвержена коррозии житейских искушений. Она требовательна к себе.

Герои Солоницына, заглядывая в себя и немного пугаясь многозначности заложенных в них возможностей, отбирают, отсеивают, отфильтровывают г л а в н о е. Побочное как бы уходит в осадок, а основное проявляется с тем большей определенностью.

Еще раз уточним: духовность, как доминанта актерской личности Солоницына, может по-разному проявить себя в разных персонажах. В Калмыкове она существует в максимально полном согласии с его практическим деятельным началом. В Рублеве облекается в обманчивую оболочку созерцательности, исподволь готовившей высокий художнический подвиг. Духовность может проступить и через отказ от нее, как это происходит с Сарториусом. Может определить гордый и независимый революционный путь, которым шел и будет идти до конца (мы со всей очевидностью понимаем это) комиссар Евстрюков.

Разные характеры могут быть на разные цели направлены. Общим останется одно — сосредоточенное, нелегко осуществляемое, страстное устремление к цели — та с и л а н а т у р ы, которую подметил в актере С. А. Герасимов. Здесь проходит основной жизненный нерв кинематографических героев Анатолия Солоницына.

Кто напишет твою биографию?

Диалог Н. Белохвостиковой и Н. Еременко

«Клуб молодых» нашего журнала начался в прошлом году выступлениями актеров Н. Аринбасаровой, Е. Соловей, Н. Олялина. Они интересно и ярко говорили о радостях, которые несет с собой профессия актера, и в то же время с тревогой напоминали о том, что судьба начинающего актера в кино слишком часто зависит от случая, от «везения». Удалось дебютировать в интересном фильме, у талантливого режиссера, в заметной роли — на тебя обратят внимание, щедро посыплются предложения новых работ. Сыграешь в «сером» фильме — всегда есть риск, что о тебе забудут, словно твои актерские способности тем минимумом и ограничены.

Но даже если тебе и «везет», если нет недостатка в предложениях — велика опасность замкнуться в рамках навязанного первой ролью «амплуа». Был успех, а потом потянется череда ролей-близнецов. И каковы твои настоящие возможности, насколько они шире того, что ты играешь, будешь знать ты один...

Серьезные и, наверное, волнующие каждого актера проблемы.

Их можно констатировать снова и снова. Но как их решить?

Актерский труд не подчинишь централизованному планированию, тут не воспользуешься методами, которые приемлемы в любой другой отрасли производства. Кино—не только производство, но и творчество. И сколько бы ни сокрушались мы по поводу того, что не пишутся сценарии и не снимаются фильмы с жесткой ориентацией на того или другого актера, фильмы такие по-прежнему редки, а попытки регламентировать их появление далеко не всегда приводили к успеху. Вот сняли в свое время картину «Осторожно, бабушка!» специально в расчете на уникальный дар Ф. Раневской. Но и Раневская не спасла от провала неумный сценарий, беспомощную режиссуру. Так что ни пожеланий, ни заклинаний для решения актерской проблемы явно недостаточно.

Так что же? Продолжать жаловаться на судьбу?

Попробуем пойти дальше. Прервем на время наш разговор о «неразберихе» в актерском «хозяйстве», чтобы заняться материями более субъективными, но не менее важными.

Как формируется л и ч н о с т ь актера? Может ли молодой художник позволить себе роскошь иметь свою творческую п о з и ц и ю в искусстве? Способен ли он не просто ждать гипотетического «везения», но активно влиять на формирование своей актерской судьбы? И если способен — то как?

Поразмыслить над этими вопросами мы предложили двум молодым актерам, чьи творческие судьбы начались «синхронно» — в одном фильме, а потом разошлись, и развиваются каждая по-своему, интересно и обнадеживающе.

Оба — выпускники ВГИКа. Оба — ученики актерской мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой: Наталья Белохвостикова и Николай Еременко.

●

Е р е м е н к о. Недавно мне очень повезло. Я попал на пленум Союза кинематографистов, тот самый, что был специально посвящен работе актера в кино.

Попал совершенно случайно, исключительно благодаря собственной изобретательности.

Н. Белохвостикова и Н. Еременко в фильме «У озера» (режиссер С. Герасимов)

И это само по себе очень показательно — меня туда и пускать не хотели. Молод еще. И десятка ролей не наберется.

А пленум был актерский. Среди прочих проблем обсуждались там и проблемы молодого актера. Только — без участия молодых. Я не в счет — я не вошел, я проник в зал. Зайцем...

Пленум был представительный, и я с глубочайшим интересом выслушал все то дельное и важное, что было на нем сказано. И все же подумал: не становится ли у нас в Союзе кинематографистов эта самая представительность пленумов и совещаний своего рода самоцелью — словно кто-то установил некий возрастной ценз для участия в рабочем, подчеркиваю, р а б о ч е м совещании? Хотя бы и по нашей, актерской проблеме...

Не почета ради рвался я, да и не только я один, на пленум, а потому, что вопросы, которые должны были там обсуждаться, впрямую касались и меня и моих сверстников — товарищей по искусству. И жаль все-таки, что это представительное собрание не нашло возможности и времени выслушать тех, кто только еще начинает свой путь в кино. А так хотелось выступить, поделиться с опытными художниками, с большими мастерами своими волнениями: ну давайте все-таки посмотрим, что же у нас происходит иной раз с молодыми актерами? Ведь столько примеров, когда творческая судьба начиналась очень ярко, а потом быстро и бесшумно заканчивалась...

Мы часто и с уважением произносим эти слова: актерская ш к о л а. Школа как система незыблемых творческих принципов, как единство устремлений, взглядов на место художника в искусстве и жизни. Школа, формирующая не просто профессиональную технику актера, но и его мировоззрение.

Школа определяет и твое отношение к собственной профессии, к своему труду. Она требует достойно нести звание актера — и значит, быть принципиальным настолько, чтобы никто не смог сбить тебя с того пути, на который тебя в течение четырех вгиковских лет ставили.

Именно так я понимаю актерскую школу, которую я прошел под руководством С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой и которая, я убежден, является одной из самых последовательных и плодотворных в нашем кинематографе.

Работу над ролью нас учили считать процессом серьезнейшим, а хлеб актерский — трудным. «По наитию» в нашей профессии можно добиться только весьма проблематичных результатов. Героя, которого играешь, ты обязан знать досконально, знать о нем гораздо больше, чем выразится потом в тексте роли. Это «больше» — составит плоть образа, его живую ткань, здесь не может быть ничего лишнего, все пойдет в дело, подскажет какие-то второстепенные, может быть, но в сумме чрезвычайно важные штрихи — манеру говорить, характер поведения, походку — «тысячу мелочей», из которых ни одной не стоит пренебрегать...

Белохвостикова. Какие поразительные результаты дает именно такой подход к актерскому труду, я могла убедиться на практике. Теперь, когда после фильма Герасимова «У озера» я сыграла еще несколько ролей в кино, можно сравнивать. Снимаясь у Герасимова, ощущаешь абсолютную внутреннюю свободу — в развитии образа для тебя все закономерно и целесообразно. Но к этому ощущению нужно еще прийти, ведь так? И режиссер бережно и тактично ведет тебя к твоему решению роли — ведет как-то очень незаметно, без наставлений, без диктата, так убедительно, что ты, действительно, ощущаешь полную самостоятельность — очень радостное чувство для актера. А предшествовали этому состоянию долгие беседы — Герасимов рассказывал о будущей картине, о людях, которые в ней действуют. Порою эти разговоры, казалось, и не имели прямого отношения к работе — но теперь, вспоминая, я вижу, как все они были мне необходимы. Восемнадцатилетняя девчонка, еще ровным счетом ничего не умеющая, я вдруг почувствовала, что играю сама. И с этой поры Герасимов уже почти не вмешивался, только изредка поправлял — как будто последний мазок, штрих вносил в готовую картину.

Пока только однажды за мою небольшую практику встретилась мне такая легкая и радостная работа. Понимаете — легкая, хотя труда роль Лены Барминой мне стоила немалого.

Еременко. И меня судьба, могу считать, баловала. Первую свою роль я сыграл, вместе с Наташей, в фильме «У озера». Вторую — опять-таки у Герасимова, в картине «Любить человека». Это были идеальные съемочные группы. Актеру в них создавались условия максимально благоприятные. Для актера — все. Ведь ему же не просто «работать» в кадре предстоит, а воплотить, то есть прожить, сделать явью замысел режиссера. На нем, в сущности, и сфокусированы поэтому усилия всех участников съемочной группы. И мне казалось, так это и должно быть всегда. Какая отличная у меня профессия, думал я, как красива, достойна, приятна эта работа с умными и доброжелательными людьми, которые искренне радуются, если у тебя что-то получилось, искренне огорчаются неудаче. И, как положено истинным мастерам своего дела, знают, как помочь тебе, неопытному, добиться задуманного. Актеру здесь не навязывают, не требуют, чтобы он просто воспроизвел этот результат, до него и за него предрешенный другими — исполнитель в картинах С. А. Герасимова приходит к нему изнутри, исподволь как к единственно возможному и необходимому. Приходит по логике образа.

Вот так мы привыкли понимать процесс работы актера над ролью. Так воспитывала нас актерская мастерская Герасимова и Макаровой. И я глубоко поверил в принципы, которые исповедуют мои учителя, хотел оставаться им верным всегда и везде, в малом и большом.

Но тут-то я и подхожу к самому главному вопросу, который меня тревожит теперь, когда уже есть, пусть небольшой, но все-таки опыт работы в кино.

Почему, попав из вгиковских стен на кинематографическое производство, мы вынуждены очень часто говорить людям, с которыми работаем: знаете, я так не могу, меня так не учили?! Меня совершенно противоположному учили! И то, чему меня учили, стало моими убеждениями в искусстве — почему же вы считаете, что я могу походя разменивать их по мелочам?

Две мои роли в фильмах Герасимова, по сути дела, очень небольшие. Сами по себе они вовсе не кажутся мне такими уж значительными. Важнее было другое — на съемках у Герасимова я понял, к а к н а д о работать в кино, каковы должны быть деловые и творческие взаимоотношения на кинопроизводстве.

Но вот — первая съемка без моих учителей. И первый удар по сложившимся уже представлениям об актерской профессии — очень важным и дорогим для меня, потому что я убежден: это единственно верные представления.

В новой группе, куда я попал, меня прежде всего поразило полное отсутствие деловых норм в рабочих, творческих, служебных взаимоотношениях среди членов группы. Это были скорее приятельские отношения — не дружеские, а именно приятельские, когда все со всеми запанибрата. А это уже не работа. Отсюда начинаются необязательность, неточность, разболтанность, которые мешают собраться, сосредоточиться, мешают, собственно, самому главному — р а б о т е над ролью, над фильмом. Столько суеты кругом, лишнего шума, так много посторонних на площадке, досужих реплик, когда каждый считает необходимым упражняться в остроумии, что тишину неимоверно трудно установить даже для съемок. Творчеству, которое само по себе вещь зыбкая и пугливая, просто негде здесь поселиться. И нет необходимейшего каждому актеру ощущения: съемочная площадка, как и сцена — святая святых, на подступах к ней должна замереть, утихнуть всякая житейская суета.

И я уже не могу играть, мне трудно войти в нужный ритм, в нужное настроение, даже просто подумать всерьез о предстоящем эпизоде — трудно, потому что минуту назад я орал, убеждал кого-то не мешать мне, не сбивать советами, противоречивыми и далеко не всегда сколько-нибудь разумными; советы в такой съемочной группе считают возможным давать решительно все. Все знают, как и что надо делать актеру. Один он, которому, собственно, и предстоит все осуществить, не имеет ни места, ни возможности не то что высказать, сформулировать свои замыслы, но и подумать об этом.

Говорят, одна из черт актерского профессионализма в том и заключается, чтобы уметь не замечать всего того, что мешает работе, отключаться, погружаться, знаете, в этакое «публичное одиночество». Но, по-моему, как раз это умение очень далеко от профессионализма. Можно наработать опыт пребывания на площадке, стать удобным для всех, не спорить, соглашаться с кем следует, и так всю жизнь. Возможно, когда-нибудь ко мне и придет такое умение — но я думаю об этом с тревогой, потому что это значило бы привыкнуть к неуважению к искусству. И к неуважению к себе, к своей профессии, к своему делу.

А пока — очень остро реагирую на такую обстановку. И теряет от этого, в конце концов, будущий фильм — я каждый раз, с сожалением глядя на экран, чувствую: роль могла бы быть сделана гораздо точнее, глубже, лучше. Так было с фильмом «Исполнение желаний», так же получилось и с картиной «Возврата нет».

Не до точности, не до глубины — нервная энергия уходит просто на то, чтобы как-нибудь сосредоточиться. В фильме «Исполнение желаний» мне довелось сниматься с И. Смоктуновским. У него свой способ противостоять потоку этих всеобщих советов — советов людей, которые к работе с актером и отношения не имею. Он говорил мне: нельзя же так, Коля, спокойней надо. Надо со-

глашаться со всеми: интересно, интересно, прекра-асно, сами придумали? Соглашаться — а потом, в кадре, делать то, что считаешь верным.

Смоктуновский так и поступает в крайних случаях, и работает на площадке, как мне кажется, спокойно. Но то Смоктуновский — большой мастер, мэтр, к нему и отношение соответствующее. Я же говорю о положении молодого актера, знания и опыт которого, выработанные за годы беспрерывного, радостного и мучительного тренажа, его сложившиеся уже принципы, его собственная индивидуальность — все это при первых же появлениях на съемочной площадке вроде бы сразу обесценивается и во внимание никем не принимается. Словно не художник (согласен, молодой, начинающий) пришел, а школяр, которого надо учить всем и всему.

Такова оборотная сторона этой полуделовой, полуприятельской обстановки, которая — это было для меня открытием, неожиданным и тревожным — довольно обычна на некоторых съемочных площадках.

Все приятели. Обо всем надо просить. Даже если нужно, чтобы человек выполнил свои прямые обязанности. Захочет — выполнит, захочет — сначала закончит разговор. Съемочный процесс — и вообще-то сложная штука, к моменту собственно творчества этот механизм и в идеально отлаженном состоянии идет довольно долго, а когда все в нем разболтано и работает кое-как, он совсем почти не движется, хоть и громыхает всеми частями.

Как же выглядит в таких условиях работа над ролью?

А вот так. Тебя приятельски хлопают по плечу: ну-ка, Коленька, давай. Я тебе не буду ничего объяснять, ты сам у нас умный, талантливый, давай-ка сыграй, ты ведь примерно знаешь, что и как...

Вроде бы даже лестно. Думаешь: а что, в самом деле, и выйду сейчас, и сыграю, и покажу себя... Выходишь, играешь, импровизируешь в меру сил, а потом едва ли не стыдно: господи, что я делаю и куда меня несет! Мучаешься сознанием неполноценности, поверхностности такой вот игры.

Наверное, и к этому можно привыкнуть. Но это страшно — привыкнуть, потому что так начинается уже твое собственное привыкание к ремесленничеству.

Белохвостикова. Я тоже вспоминаю работу с Герасимовым как некий эталон. И тоже больше уже не встречала столь счастливых условий для актера. Но здесь, мне кажется, нужно уточнение, чтобы нас правильно поняли. Разумеется, нет двух одинаковых людей на свете, и все мы отдаем себе отчет, что у каждого режиссера — своя индивидуальность, свои методы, и к этому надо быть готовым. Но это все-таки должны быть методы, то есть опять же какая-то школа, пусть непохожая, непривычная, но последовательная и четкая. А речь о тех, действительно, не таких уж редких случаях, когда встречаешься не с иной практикой, иными творческими принципами и методами, а с полным отсутствием всяких методов и принципов. Когда чувствуешь, что все на съемочной площадке чрезвычайно приблизительно представляют себе художественную задачу.

Я предлагаю режиссеру: давайте сделаем так. Он соглашается: да, да, очень хорошо. Нет, говорю я, подумав, лучше, пожалуй, так. Да, соглашается режиссер, действительно, пожалуй, лучше. И я понимаю: он просто не знает, чего хочет добиться в результате. Он вышел на площадку без сколько-нибудь сложившегося замысла. Он растерян и нервничает.

А потом получается фильм, и не сходятся в нем концы с концами.

Неудача неудаче, конечно, рознь. Вот фильм С. Урусевского «Пой песню, поэт», остро и, наверное, справедливо раскритикованный. Но я вспоминаю о нем без горечи, более того, с благодарностью: это было очень интересно — работать с Урусевским, поразительно изобретательным художником, следить за ходом его мысли, за полетом фантазии, поспевать за его воображением. Фильм не получился, но то была неудача поиска, и такую неудачу я не могу не уважать. И никогда не пожалею, что приняла участие в этой по-настоящему

творческой работе — она мне очень многое дала.

А вот когда плывешь без руля и без ветрил, когда не профессионалом чувствуешь себя, а ремесленником, от которого только и требуют, чтобы кое-как склеить разлетающиеся концы роли — тогда горько и трудно.

Еременко. Вот здесь, по-моему, и начинается ответ на ваш вопрос: может ли молодой актер влиять на формирование своей экранной судьбы. Ведь процесс этот впрямую связан с формированием собственного «я» — сумеешь ли ты продолжить, утвердить в себе самом и отстоять от посягательств то понимание миссии актера в искусстве, его задач, существа его профессии, основы которого были заложены в годы учебы? Сумеешь ли не растерять их по дороге? Растеряешь—и уже ничего нельзя сделать, начнется цепная реакция. Раз не отстоял себя, другой — в третий раз уже и отстаивать не захочется. А четвертого раза вообще может не быть: о тебе забудут, как забыли о многих молодых актерах; отнюдь не обделенные талантом, они были готовы на любые компромиссы, брались за любую роль, только бы сниматься, и проиграли свою творческую судьбу. Убежден: свою творческую биографию ты пишешь сам. Только ты.

Ведь когда начинаешь изменять себе, изменять своей школе, начинаешь изменять и профессии.

Белохвостикова. Но ведь и сниматься, действительно, надо. Надо работать, и я знаю, есть такая точка зрения у актеров: стоит браться за роль, даже если она и оставляет желать лучшего, ибо остаться без ролей — еще хуже. Теряешь форму...

Еременко. Ну, а разве можно обрести форму, играя бог весть что? В плохих ролях можно только разбазаривать себя — пытаешься выжать максимум, хоть как-то «обогатить» материал, но все равно в итоге по экрану расхаживает такое, как бы помягче выразиться, одноклеточное существо. Раз оно таким было заложено в драматургии! И нет ничего опаснее для актерской судьбы, чем подобные роли. Поэтому я убежден: роли нужно выбирать, и от плохих — решительно отказываться.

Белохвостикова. Разумеется, на совершенно пустом месте нельзя ничего сделать. Должно быть хоть что-то в драматургии, на чем можно будет строить образ. И потом, актерское единоборство с драматургией далеко не всегда находит поддержку. Разные бывают режиссеры, иные совершенно не хотят слушать твоих предложений, их попросту не интересует точка зрения актера. Могут даже согласиться для формы: да, да, это вы дельно говорите, мы непременно так и сделаем. А на деле все останется по-прежнему. Вот и чувствуешь горечь: от тебя попросту отмахнулись.

Конечно, не от хорошей жизни актер хватается за любое предложение сниматься. Это всегда опасно: одна неудачная роль, а как раз она-то и может стать роковой для твоей судьбы. Но с другой стороны, как же актеру проявить себя, если не стремиться работать постоянно, без «простоев»? С недавних пор я вхожу в комиссию Союза кинематографистов по работе с творческой молодежью. Действует эта комиссия, надо признать, довольно вяло. Но обсуждали мы на ее заседаниях серьезные вопросы — в частности, вопрос о том, как бы все-таки обеспечить молодым актерам более стабильные возможности пробовать себя. Говорили о необходимости дать каждому актеру после окончания ВГИКа право на дебют. Вот как это сделал тот же Герасимов, когда включил в работу над фильмом «Молодая гвардия» целый курс. Выиграли от этого все — и молодые актеры, сразу ярко заявившие себя в кино, и весь наш кинематограф, получивший не просто хороший фильм, а фильм особенный. В нем чувствовалась атмосфера студийности, единого горения — это был прекрасный дебют, его участникам и сейчас можно только завидовать.

Но пример этот так и остался уникальным. Так что даже самое начало творческого пути у молодого актера целиком зависит от счастливого случая. Ну, а в дальнейшем... «Типажный принцип» работает безотказно: после

фильма «У озера» мне предлагали роли, каждая из которых была ухудшенным вариантом Лены Барминой. Теперь эти картины вышли на экран, и я могу только порадоваться, что миновала меня чаша сия, обошла стороной.

Еременко. Едва я отснялся в фильме «Горячий снег», как тоже получил приглашение на абсолютно похожие роли — все, как на подбор, молодые лейтенанты. Но неинтересно же повторяться. И кроме того, чтобы работать — нужен материал, а его нет. Дают главную роль, там много слов, но не за что зацепиться.

Предлагали, правда, роль и в современной бытовой картине. Режиссер, помню, сказал мне, при первой же беседе, что нужно сыграть «молодого Смоктуновского». Извините, говорю, я никак не могу этого сделать — я не видел, каким он был в молодости.

А в картине о рабочем классе предлагали сыграть «современного Гамлета». Вот на таком уровне, бывает, идет у нас в кино разговор. Можно, конечно, не обращать внимания на этот уровень, и тогда хоть в пяти картинах сразу снимайся. Бери, пока дают роли. Бери, бери, потому что кто знает, как все сложится дальше.

Но — иначе нас учили. Я не знаю, может быть, такая позиция — и впрямь своего рода роскошь. Я могу ее себе позволить, пока нет большой семьи, не «заел» еще быт. Но уже ловлю иной раз иронические взгляды опытных людей: подожди, мальчик, увидим, что ты скажешь завтра.

Не знаю.

Постараюсь сказать то же самое.

Белохвостикова. Это нелегкое дело — сохранить свою позицию. Ты постоянно словно на распутье, и обе дороги ведут в неизвестность. Сниматься сразу в нескольких картинах, спешить с самолета на съемочную площадку, с площадки — на самолет, появляться перед камерой, едва успев познакомиться с текстом роли и не имея никакого представления о фильме в целом, смотреть на часы украдкой — ждут на другой студии — вся эта суета, конечно, до добра не доводит. Она особенно опасна для молодого актера — легко можно растерять профессию, заменив ее элементарными навыками. Легко разучиться серьезно работать.

С другой стороны, чтобы отказаться от роли, нужно мужество: в следующий раз могут и не предложить. А работать необходимо, как же иначе?

Трудно еще и потому, что мы, актеры кино, в сущности, разъединены, у нас нет коллектива. Окончив ВГИК, мы работаем каждый сам по себе и часто даже не знаем, как складываются судьбы однокурсников. А вне творческого коллектива плохо, это ясно и без доказательств.

Вот был у нас коллектив — вгиковский курс. Расставаясь, договорились встречаться, хотели поехать по стране с концертами, посмотреть жизнь, даже наметили маршрут. Потом кто-то улетел сниматься, кто-то заболел, все рассыпалось...

А ведь это для нас профессионально необходимо — ездить, видеть, встречаться, впитывать живые впечатления — все это для актера строительный материал будущих ролей. И настроение тогда совсем другое, и работать хочется, и самая верная точка отсчета возникает — реальная жизнь, о которой, во всем ее многообразии, мы чаще всего имеем представление, если честно признаться, лишь опосредованное — через книги, фильмы, сценарии.

Обо всех этих проблемах говорилось многократно, и, наверное, действительно, пора перестать жаловаться на судьбу, а засучить рукава и заняться ими вплотную. И в первую очередь Союзу кинематографистов и его молодежной комиссии.

Существуют же, например, в ВТО вечера дебютов, которые ведет актер ЦТСА Ф. Чеханков — в них участвуют не только театральные актеры, но и молодые художники, писатели, поэты, архитекторы... Для таких вечеров специально приглашают дебютантов даже из других городов.

Конечно, и это совсем немного. Но все же это один из примеров возможных способов помочь молодым общаться, спорить, обсуж-

дать творческие проблемы, преодолевать надоевшую и губительную для всякого живого дела замкнутость.

Ничего не появится само собой. Нам надо это понять. Все предстоит сделать самим — сделать более насыщенной и интересной и нашу общую творческую жизнь, и свою личную творческую биографию сформировать по-настоящему...

Только что мне посчастливилось провести шесть дней на съезде комсомола. Совершенно удивительное чувство — не знаю даже, каким словом его точнее выразить. «Единение»? — высокопарно... И все же, наверное, именно это волнующее чувство единства, которое мы все испытали на съезде, кровного родства, единых стремлений — самое главное впечатление, оставшееся в душах у делегатов. Или, буду говорить только от своего имени — оставшееся в моем сознании...

В таких случаях особенно остро понимаешь, как мало, в сущности, мы пока делаем в искусстве, на каких дальних подступах все еще находимся к тому, чтобы рассказать зрителям вот о таких духовных ценностях, самых дорогих и важных в нашей жизни.

Несколько девушек-делегаток. Каждой только-только минуло двадцать лет. Каждая — Герой Социалистического Труда, кавалер ордена Ленина, а то и двух. Встретишь таких людей — словно какое-то новое измерение появляется, новые критерии. Когда же они все это успели, думаешь. Ведь за почетными наградами — труд стоит громадный, дела государственного масштаба и значения. Какие интереснейшие должны быть характеры у этих девушек, которые вот так уверенно и решительно входят в жизнь!

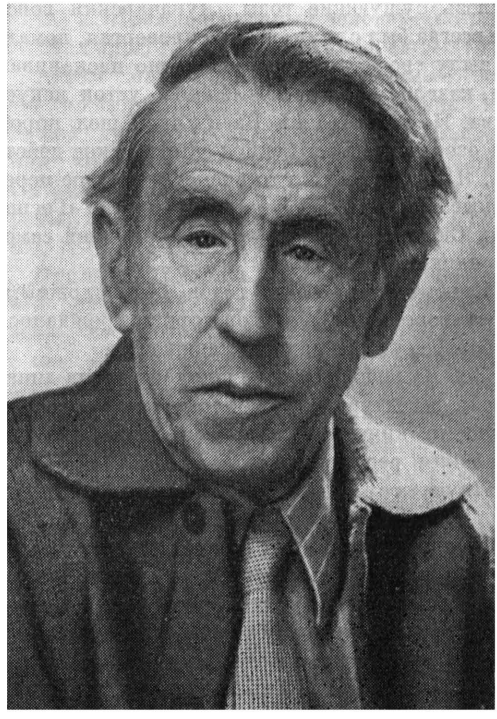
Как это происходит — мы даже и не знаем. И то, что порою делаем на экране, начинает казаться сразу мелковатым и второстепенным перед истинными масштабами реальности.

Проверять свою практику жизнью, проверять постоянно и жестоко, честно и бескомпромиссно — это ведь первейшая обязанность каждого, кто называет себя художником.

И может быть, в этом самый главный ответ на вопрос — как сохранить свою позицию, как повлиять на формирование собственной судьбы в искусстве... Актер — это не просто «человек с тысячью лиц». Все, наверное, зависит от того, имеет ли он, помимо этой «тысячи», еще одну, собственную личность. Со всеми ее составляющими — зрелым взглядом на жизнь, твердой позицией, творческим кредо, жизненной программой.

Мне всегда были интересны в искусстве именно актеры-личности. Им верят, их любят, к ним тянутся зрители — к ним, способным привнести в каждую свою роль свое видение жизни, свою мудрость, свой гражданский темперамент. Тянутся, подчеркиваю, не к факирам, умеющим чудодейственно перевоплощаться, а к л ю д я м. Человеческая содержательность привлекает всегда, и к актерской профессии это относится в полной мере.

Наверное, в этом секрет и творческой активности и творческого долголетия...



Г. Рошаль

Один из зачинателей...

Абрам Матвеевич Роом... История нашего советского кино, пожалуй, знает не так много художников, которые так же ярко пронесли романтическую влюбленность в кинематограф сквозь всю свою жизнь. Ему в кинематографе нравится необычность, странность, столкновение кадров, блеск композиции. И в то же время кинематограф Роома — это всегда кинематограф значительной темы, иногда многозначной, остросоциальной проблемы.

Свою работу в кино Роом начал в 1924 году. До этого он был режиссером в театрах, учась учил, в кино пришел с озорной картиной о рекламе («Что говорит «Мос», сей отгадайте вопрос»), потом блеснул фильмом «Гонка за самогонкой».

Сатирический карандаш Роома подчеркивал мерзость прошлого, пусть еще кинематографически неуверенно, но смело.

Роом пришел в кино эксцентричным и дерзким юношей, поражая окружающих необычностью внешнего облика, своей особенной бородою, по-шкиперски обрамлявшей его лицо, пришел, как бы играя в свою режиссерскую профессию. Среди буйных юнцов 20-х годов он был одним из старейших, но кое в чем он был моложе своих сотоварищей, наперекор дате своего рождения.

Двадцатые годы... Это была эпоха яростного движения вперед. Казалось, что старое искусство взламывается и рушится, как лед под напором весенних вод. Создавался фронт— от Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова в театре до фэксов, Юткевича, Эйзенштейна... Эйзенштейн уже показал свою могучую поступь. Уже поставил «Мудреца» в Пролеткульте. А над всеми возвышался громогласный, шагающий сквозь время Маяковский. В кино уже снималась «Стачка». Надвигалась армада «Потемкина».

В этом строю шагал и Абрам Матвеевич Роом.

Время было действительно удивительное. Все казалось необычным. Для людей, пришедших к искусству революции, капитаном был Анатолий Васильевич Луначарский — министр, нарком просвещения. Огромный корабль советской культуры он смело вел

сквозь бушующие годы. Луначарский вовсе не всегда был с теми, кто ниспровергал, ломал, в пылу своей юности беспощадно наскакивал на, казалось, всегда незыблемые устои искусства. Но и Анатолий Васильевич шел порой на озорное, а то и буйное эстетическое действо. Я сам начинал в то время, и смелое переосмысление «Недоросля» Фонвизина в «Господах Скотининых» делал под редакцией самого наркома.

Кинематограф 20-х годов был сложным, противоречивым, его новаторство рождалось в борьбе, утверждалось в движении.

Лев Кулешов со своей школой вводил динамизм, детективный ряд, пересекая бухты тогдашнего кинематографа с его зачастую мещанским репертуаром.

Иную, романтическую, традицию утверждал в кино Абрам Роом.

В остром, кинематографически ярком сюжетном и изобразительном ключе ставит Абрам Матвеевич свою «Бухту смерти», как бы опровергая этим фильмом застойность коммерческого экрана, ведь в ту пору был и такой экран, его требовалось отодвинуть на периферию искусства.

«Бухта смерти» — первый фильм мастера. Даже сейчас он впечатляет. Кадры полны тревожного настроения. Они как бы выточены, чеканны. Картина знаменита еще тем, что в ней начал свой кинематографический путь замечательный в будущем артист и режиссер Н. Охлопков.

Казалось, все ясно — появился новый режиссер, умеющий строить сюжет, овладевать вниманием зрителей.

Следующий фильм А. Роома «Предатель» как бы подтвердил это, но... «Любовь втроем» или «Третья Мещанская», как назвали эту картину впоследствии, представила нам совсем другого Абрама Роома. В немом кино это был фильм-диалог, тонкий психологический анализ отношений в дружбе и любви. Три великолепных актера: Л. Семенова, Н. Баталов, В. Фогель как бы вели дискуссию о жизни. Сценарий, написанный Виктором Шкловским и Абрамом Роомом, давал возможность использовать детали, которые хорошо передавали атмосферу и быт того времени. Этот фильм был вызовом мещанам всех «мещанских» улиц. «Любовь втроем» — это название пугало... А фильм в основе своей был романтическим и чистым. Что же касается темы, то она была сродни русской литературе издавна.

Это был первый фильм Абрама Роома о любви. А вслед за ним появилась замечательная картина «Привидение, которое не возвращается» по новелле Анри Барбюса. Новые актерские удачи: О. Жизнева, М. Штраух, Б. Фердинандов и другие; объединенный режиссерской рукой и вдохновением творческий коллектив: оператор Д. Фельдман, сценарист В. Туркин.

Вовсе не судьба одного человека (заключенного, отпущенного из тюрьмы на волю на кратчайший срок и гибнущего) явилась темой этой картины. И Барбюс как автор новеллы и Роом, блистательно ее интерпретировавший, имели в виду те невидимые цепи кажущейся свободы, которыми связаны люди в капиталистическом обществе, тот оскал зубов, который прикрыт там маской благодушия.

Но и в этой острополитической киноновелле о силе революционного восстания, о мужестве героя-борца и непреклонности его духа не иссякает линия нежной, трогательной, возвышенно-романтической любви.

Роома можно назвать поэтом любви и певцом высокой социальной темы. Эти обе линии его творчества были намечены уже в «немом» периоде его деятельности.

Судьбы людей не часто движутся по прямой... В 1935 году Роом переехал на Украину. Туда пригласил его замечательный человек — директор студии Нечес, который высоко ценил режиссера Абрама Роома.

На Украине Абрам Матвеевич поставил «Строгого юношу» и «Ветер с Востока». В картине «Ветер с Востока» превосходно играл Амвросий Бучма, и картину эту до сих пор изучают в театральных и кинематографических школах как пример высокого актерского мастерства.

А «Строгий юноша»? Это был снова фильм

о любви. И снова Ольга Жизнева — героиня фильма. Роом и Жизнева были вместе почти полвека. И до конца дней этой замечательной актрисы супружеский союз их был прекрасен, творческая дружба светла и плодотворна. «Строгий юноша» не увидел экрана. Как известно, не одни розы устилают путь режиссера в кино. Материал фильма был, быть может, действительно слишком сложен и непривычен, пожалуй, в нем тема любви была раскрыта по-иному, чем было принято у нас в то время.

Поставленный после «Строгого юноши» «Ветер с Востока» имеет свои большие достоинства; это достоинства «второго» Роома — Роома идеологической остроты и сюжетной занимательности. «Ветер с Востока» — последняя постановка Абрама Матвеевича на Украине.

Потом война... Работа над «Военными киносборниками» и переезд в Алма-Ату.

В 1944 году А. М. Роом поставил замечательный фильм «Нашествие» (по пьесе Л. Леонова, сценарий Б. Чирскова), фильм, исполненный ненависти к фашизму, вызывавший чувство глубокого преклонения перед народом нашей страны, безграничное уважение к его подвигам и борьбе.

Я хорошо помню Абрама Матвеевича в эти годы. Мучительное напряжение было в глазах этого человека. Одна необходимость работы спасала его. Он хотел идти туда, где шла подлинная битва. Вынужденное пребывание в Алма-Ате его томило. Неукротимый дух его создавал фильм всей кровью сердца. Вот почему «Нашествие» так впечатляет, и недаром Родина так высоко оценила этот фильм, наградив его Государственной премией.

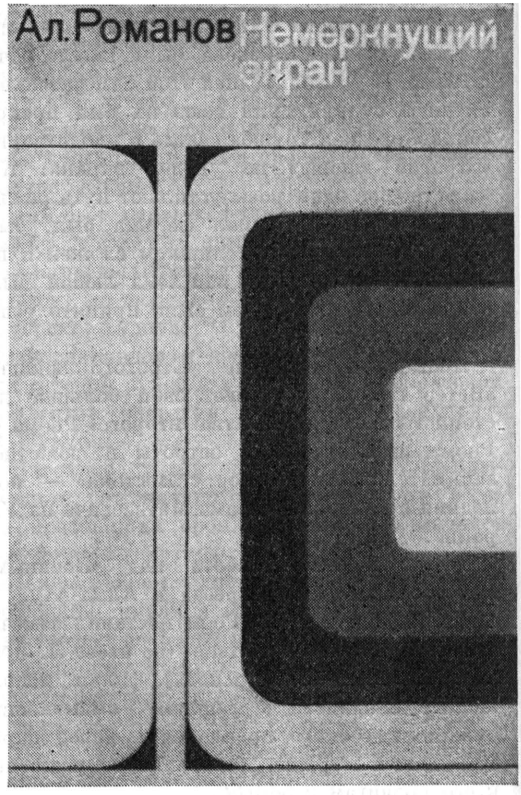
После войны, в 1949 году Роом снимает «Суд чести» — фильм о советских ученых. В 1953 году — «Серебристую пыль».

И, наконец, начиная с 60-х годов, одна за другой выходят его картины-экранизации— трилогия, посвященная русской литературе и великой любви: «Гранатовый браслет» (по одноименному рассказу А. И. Куприна), «Цветы запоздалые» (экранизация А. П. Чехова) и «Преждевременный человек» (по пьесе А. М. Горького «Яков Богомолов»).

Абрам Матвеевич — неукротимый боец. Он постоянный деятельный участник всех наших художественных советов в объединении «Время» на киностудии «Мосфильм». Он великолепный мастер производства, уверенно и искусно планирующий работу группы.

Принято говорить о возрасте, который игнорируется юбиляром. Нет. Я по опыту знаю, что возраст — это возраст, и борьба с ним — явление важное и, пожалуй, самое серьезное в жизни. Возраст надо крушить, преодолевать, сбрасывая с плеч, как тяжкий груз. Абрам Матвеевич это умеет.

От всей души хочется пожелать ему здоровья физического и творческого, пожелать успехов во всех его делах — художника и человека.



Н. Туманова

Революцией призванные

«Немеркнущий экран»* — третья книга Ал. Романова по вопросам киноискусства. Первая — «Киноискусство и современность. Наблюдения. Раздумья. Мысли вслух» вышла в 1968 году. Она включала избранные статьи и выступления автора по вопросам кино, относящиеся к 1963—1968 годам.

Вторую — «Нравственный идеал в советском киноискусстве. Статьи и очерки» читатели получили три года спустя — в 1971-м. Она, объединив в себе выступления 1967—1969 годов, как бы продолжила первую. И вот — новая книга...

Применительно к трудам киноведческим и критическим еще труднее, пожалуй, чем в отношении фильмов, определять жанры.

Правда, частенько случается такое и по причине «бесформенности»— отсутствия отчетливо выраженных жанровых признаков в критических сочинениях.

«Немеркнущий экран» — книга с четко обозначенными приметами жанра, говорить о ней вне учета ее жанровых особенностей невозможно.

Уже при первом, самом беглом прочтении становится ясно, что перед нами публицистически осмысленные очерки-портреты. Некоторые из очерков ближе к киноведческому исследованию, другие воспринимаются как мемуарные зарисовки или эссе.

Разнообразие стилистических оттенков в «Немеркнущем экране» не мешает, а, напротив, помогает целостности восприятия книги во всех тематических параметрах.

Сборник «Немеркнущий экран» имеет подзаголовок «Записки журналиста». Записки автор вел многие годы, работая, переписываясь с кинохудожниками. Записки эти обогащались более поздними наблюдениями, раздумьями, трансформировались в очерки.

Именно очерк как один из самых популярных журналистских художественно-публици-

* Ал. Романов. Немеркнущий экран. Записки журналиста. М., «Искусство», 1973.

стических жанров определяет специфику книги. Очерк, в числе примет которого (да простит мне читатель это не учебно-справочное определение!)— взволнованность, горячность, увлеченность автора материалом. Авторская сердечность, взволнованность — одно из отличительных и притягательных свойств книги.

«Немеркнущий экран» — произведение лирическое в самом добром, традиционном понимании этого термина.

В книге ощутима искренняя увлеченность человека, любящего искусство кино, теми, кто его, это искусство, создает.

Кинохудожникам социалистической революции посвящает Ал. Романов свою книгу...

Художники социалистической революции... В этом — главное! Единство взглядов на общественное предназначение, на социальную функцию киноискусства тех, кто делает фильмы, и того, кто пишет об их создателях, это единство переключает атмосферу книги с интимно эмоциональной на атмосферу гражданской лирики.

Характерен и сам отбор «персонажей».

В книге Ал. Романова восемнадцать портретов — актеров и режиссеров. Среди них и те, кто начинал советское кино — Я. Протазанов, О. Преображенская, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Д. Вертов, Ф. Эрмлер, А. Довженко, и те, с именами которых связаны победы нашего искусства в последующие десятилетия — братья Васильевы, Л. Луков, В. Петров, И. Пырьев, М. Ромм, Н. Черкасов, С. Столяров, С. Закариадзе, Ш. Айманов, М. Бернес.

Восемнадцать имен... Почему именно эти имена?

Расположенные по алфавиту, они как будто нейтральны по отношению друг к другу...

Однако внимательный читатель, конечно, заметит, что «Немеркнущий экран» — это книга, возникшая из человеческой и гражданской потребности отдать дань уважения памяти тех, кого уже нет с нами, тех, кто всю свою творческую жизнь вел «напряженную, бескомпромиссную борьбу за идейность, реализм и высокую художественность кинематографических произведений».

Основным методологическим принципом создания портрета о советском художнике для автора «Немеркнущего экрана» является принцип соотнесения искусства с жизнью.

Высоко оценивая исторические заслуги Дзиги Вертова, Ал. Романов видит причину кризиса, пережитого им в военные и послевоенные годы, в отрыве от времени, от того нового, что рождалось тогда и повсеместно утверждало себя в жизни. «Возникло острое противоречие между быстро бегущим временем и художником, которого современники перестали понимать».

И в противоположность этому несколькими страницами ниже: «Величие Довженко — художника и человека заключается именно в том, что в своем творчестве он всегда шел в ногу со временем... Для Довженко не существовало проблемы отставания от действительности, какой бы динамичной ни была современная ему жизнь».

Принцип соотнесения искусства с жизнью, творчества художника с процессом общественного развития, которому неизменно следует в своих характеристиках художественного наследия замечательных советских кинематографистов Ал. Романов, обусловил также сосредоточенность анализа на проблемах партийности и народности, как основных проблемах, пронизывающих всю книгу. Красной нитью проходит через нее мысль об искусстве социалистического реализма как о «реальной силе, формирующей политические убеждения и нравственные принципы миллионов». И о ком бы ни писал Ал. Романов — об Эйзенштейне или о Пырьеве, об Эрмлере или о Черкасове,— его всегда прежде всего интересует вопрос о том, как отразились в их творчестве основные закономерности современного исторического процесса, в чем состоял их реальный вклад в формирование коммунистического мировоззрения зрителей. Во всем многообразии фильмов, вышедших из рук тех режиссеров, которым автор книги посвящает свои портреты-эссе, его в первую очередь интересуют произведения, «пронизанные воинствующим оптимизмом, революционные по самой своей образной сущности».

Главному методологическому принципу — соотнесению искусства с жизнью — соответствует и основной композиционный принцип книги.

Речь идет о неизменном выделении во всех характеристиках и выводах самого существенного в творчестве художника, а именно его связей, гражданских и эстетических, с современностью. Такой подход цементирует портретные очерки, вошедшие в книгу «Немеркнущий экран», придает им аналитическую целостность. Помогает выявить с наибольшей отчетливостью позиции и цели автора.

Конечно, не все очерки в этом отношении равноценны.

К числу наиболее удачных, пожалуй, следует отнести очерки о братьях Васильевых, о Владимире Петрове, Якове Протазанове, о Фридрихе Эрмлере. Вот как, например, определяется главное в творчестве авторов «Чапаева»: «...Они видели впереди единственную цель...— найти, открыть, явить людям образ нового человека, человека эпохи великих социальных потрясений, эпохи социализма, и зримо обозначить на экране его многогранный, всегда прекрасный духовный облик, его мысли и поступки, равные легендарным подвигам переживших века героев мировой литературы».

Определение очень характерное для автора книги, для его методологии, и, одновременно, примечательное концентрированностью, с которой в нем выражен взгляд на творчество братьев Васильевых, выработанный советским киноведением. Выраженный с гражданской страстью, с каким-то личным подтекстом, этот взгляд звучит под пером автора «Немеркнущего экрана» программно; в процитированном определении слышна та самая мысль, которая, образуя живую связь с текущим кинематографическим процессом, помогает уяснить главное в подходе Ал. Романова к оценке фильмов — и старых, уже принадлежащих истории нашего кино, и новых.

«Мне думается,— пишет Ал. Романов, продолжая анализ «Чапаева»,— что в наши дни представляется особенно важным приковать внимание к художественному «кредо» братьев Васильевых». Что же это за «кредо»? Автор «Немеркнущего экрана» выделяет из суммы теоретических высказываний режиссеров-новаторов тезис, и впрямь звучащий в наши дни, когда внимание кинематографистов сосредоточено на претворении в жизнь Постановления ЦК КПСС «О дальнейших мерах по развитию советской кинематографии», по-особому актуально. «...Мы стоим,— писали братья Васильевы,— за максимальное очищение киноязыка от всякого рода монтажных и ракурсных «изысков», от ненужного орнамента,— за простоту в лучшем смысле этого слова... Вместе с актером, через актера мы хотим волновать зрительный зал».

Приведя это остро полемическое высказывание создателей «Чапаева», Ал. Романов вскрывает его значение для наших дней, раскрывает связь этого тезиса Васильевых с теми особенностями их замечательного фильма, которые дали основание А. М. Горькому заметить после просмотра фильма «Чапаев», что «Васильевы пошли по верной дороге сюжетного искусства» (вспомним, что именно Горький определил сюжет, как «связь жизненных явлений, выраженную через людей, через их поступки и чувства»). Горький, напоминает Ал. Романов, высоко ценил «метод письма» авторов «Чапаева» — «ясный, без нагромождений», умение показать героев типизированно, укрупненно. «Их картина,— провидел Горький,— будет жить, как великая и вечно живая народная эпопея!.. Она полна огромного социального дыхания. Посему ее художественное значение непреходяще».

Я думаю, что читатель не посетует на меня за эти обширные цитаты из высказываний Горького о «Чапаеве»; обращение к ним, я уверена в этом, доставит читателям подлинное интеллектуальное удовлетворение. И в то же время позволит отчетливее уяснить теоретические критерии, какими Ал. Романов руководствуется в своей работе, в анализе и оценках кинематографистов и их произведений.

Автор книги «Немеркнущий экран» обнаруживает глубокое и всестороннее знакомство

и с фильмами и с теоретическими концепциями кинорежиссеров разных поколений. Он щедро цитирует теоретические труды Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Эрмлера, Довженко, Юткевича и, строя свою концепцию развития того или иного режиссера, учитывает оценки, высказанные в свое время критиками и историками кино, с одними из них спорит — остро, но всегда соблюдая товарищескую интонацию в полемике, с другими солидаризируется — для того, чтобы идти дальше, развивать и обогащать суждение, представляющееся ему верным.

Особую ценность книге придают многочисленные выдержки из неопубликованных писем, в разные годы полученных автором, а так же воспроизведенные по записям высказывания режиссеров и актеров, беседовавших с автором о своих замыслах, трудностях, делившихся воспоминаниями о прошлом, мыслями об искусстве — своем и своих товарищей.

Как интересно, например, читать о беседах автора книги с режиссером В. М. Петровым, который, будучи уже тяжело больным, на рубеже своего семидесятилетия, с огромным увлечением и поистине юношеской энергией начал работать над фильмом об исследователях космоса. Ал. Романов рассказывает, что Петров первым в нашем кино обратился к этой теме и добился ее включения в план «Мосфильма», собрал богатые материалы и уже начал работать со сценаристом; что он не раз бывал в космическом центре, в лабораториях, готовился к встрече с Главным конструктором. «Актерский режиссер», он, вспоминает Ал. Романов, уже думал об исполнителях будущего фильма, уже искал форму будущей ленты; как сообщает автор книги, Петров говорил ему, что главным в картине будет не космическая натура, не эффекты межпланетных перелетов, а человек, наш современник, деятель нового типа, нового стиля, такой, как Королев (образ Главного конструктора должен был стать центральным в будущем фильме).

«Кузнецы грома» — так мечтал назвать свою картину Владимир Петров...

Нет возможности да и необходимости останавливаться на других портретах, написанных то эскизно, бегло, то очень тщательно, со множеством выразительных деталей, в обязательном соотнесении с теми общими процессами, какие были характерны в тот или иной период для развития всей советской кинематографии. Ограничусь поэтому указанием на важнейшее принципиальное достоинство книги — на умение видеть в искусстве «портретируемых» режиссеров и актеров самые важные, определяющие черты. В наиболее удачных портретах, вошедших в книгу, читатель найдет указание на те особенности художника, которые являются ведущими, основополагающими. И не только указание, а и более или менее подробную конкретизацию указанного признака в образном строе его картин. Так проанализированы в очерке о Пырьеве черты народности, действительно бывшие для этого режиссера определяющими, в очерке об Эрмлере — верность политической теме, воинствующая публицистичность, в творчестве актера С. Столярова — интерес к русскому народному характеру (с каким дружеским чувством рассказано в очерке об этом актере, о его мечте поставить фильм о победе русских над татарами на поле Куликовом и самому создать в нем образ Дмитрия Донского!), в творчестве казахского актера и режиссера Шакена Айманова — стремление к созданию яркого, сильного, гармонического характера (и действительно, стоит только вспомнить основные работы Ш. Айманова и в первую очередь его замечательного Джамбула, чтобы убедиться в правильности наблюдений критика).

Иногда характеристики, выдвигаемые Ал. Романовым, привлекают своей неожиданностью. Так в творчестве Якова Протазанова он в решительном противоречии с мнением, установившимся среди большинства киноведов, выдвигает в качестве основной черты новаторство режиссера. И, как мне кажется, подтверждает это суждение рядом очень интересных, хотя и не бесспорных доводов.

Вот здесь-то и пришла пора сказать еще об одной особенности «записок журналиста»: они полемичны.

Полемичность книги — черта, присущая ей изначально, пронизывающая всю ее структуру. Всегда подкрепляя свои суждения подробными цитатами, Ал. Романов ведет развернутый спор с формалистическими концепциями некоторых критиков, с попытками затушевать черты народности, партийности, подлинного реализма, столь дорогие в творчестве выдающихся мастеров советского кино самому автору книги. В этом контексте помимо очерка о Протазанове следует указать на портреты Эйзенштейна, Вертова, Преображенской, полемичные в самой своей основе. В других портретах полемика ведется вокруг отдельных, но чаще всего тоже весьма существенных вопросов, за которыми не раз отчетливо просматриваются общие методологические проблемы киноведения.

Особенно упорно автор книги обращает внимание на недопустимость субъективизма в критике; страстно выступает он и против спекулятивных попыток некоторых киноведов выдать отдельные высказывания художников, возникшие под влиянием какого-то определенного переживания, например, признание Довженко, что он «воспринимал мир как мучение», в «предмет своего расхожего критического промысла». Решительно развенчивая киноведческие легенды, возникшие в результате таких же попыток абсолютизировать отдельные, нарочито акцентированные факты из биографии художников, или цитаты, выхваченные из контекста их трудов, автор книги «Немеркнущий экран» борется за строго исторический подход к истории советского кино, за неуклонное соблюдение принципов партийности в освещении как отдельных творческих биографий, так и картины развития кинематографии социалистического реализма в целом.

Еще раз напомним: книга снабжена подзаголовком «Записки журналиста». Действительно, собранные в ней портреты не претендуют ни на исчерпывающую завершенность, ни на исследовательскую обстоятельность. Иные из очерков (о Бернесе, Лукове, Закариадзе) скорее приближаются к жанру беглых мемуаров, в других интересные и важные мысли не всегда подкрепляются научно обоснованной аргументацией.

Но лучшие из очерков, включенных в книгу, насыщены богатым фактическим материалом и будут с интересом восприняты читателем. Тем более досадно встретить, например, в очерке о Лукове, там, где автор пишет о таких художественно заведомо неравноценных картинах, как «Большая жизнь», «Я люблю», «Это было в Донбассе» и «Разные судьбы», оценки, позволяющие заподозрить автора в том, что он не видит (или не хочет видеть) этих различий.

В целом же книга «Немеркнущий экран» вызывает размышления об исторических судьбах советского киноискусства, о творчестве многих его мастеров, будит потребность продолжать углубленное знакомство с тем поистине немеркнущим искусством отечественного кинематографа, которое человек, написавший эту книгу, любит горячо и искренно.

В. Фуртичев

Увлеченность пропагандиста

Вышли в свет две книги И. Вайсфельда «Так начиналось искусство кино»* и «О современном кино»**. Книги — самостоятельные части единого замысла. Объединяет их не хронологическая последовательность, но авторская мысль о преемственности советского киноискусства, о плодотворности его революционных традиций. Небольшие, скромно и со вкусом оформленные, думаю, они обладают основным качеством хорошей популярной литературы: они дают повод для размышлений.

---

* И. Вайсфельд. Так начиналось искусство кино. Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства. М., 1972.

** И. Вайсфельд. О современном кино. Очерки. Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства. М., 1973.

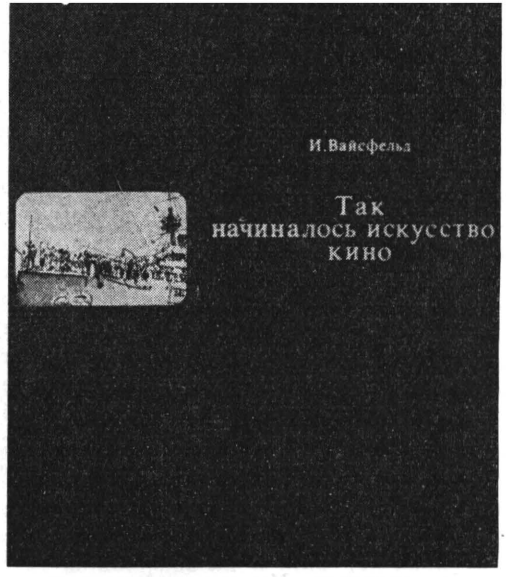
Автор — один из ведущих советских киноведов, теоретик и историк кино. Напомню, что Илья Вениаминович Вайсфельд к тому же — педагог самой массовой аудитории любителей кино: хорошо известны его радиобеседы по вопросам киноискусства. Это в большой мере определяет характер его новых книг. Они рассчитаны на массового читателя и Вайсфельд-популяризатор остается верным себе. Язык книг доступен и прост, темы компонуются в четкие и ясные разделы, «крупным планом» расставлены акценты.

Популяризация, а не популярничанье — вот принцип, определяющий форму книг Вайсфельда. Именно популяризация в самом хорошем смысле слова, потому что встречается еще в нашей кинематографической литературе, обращенной к массовому читателю, и такая, в которой упрощение проблем кажется авторам признаком популярности. Время читателя из ликбеза прошло, для нашего времени характерен «тот широкий читатель, он же зритель», говорит Ромм в своем предисловии к книге «Так начиналось искусство кино», который «любит и понимает настоящий кинематограф».

«Долг критики,— подчеркивалось в Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства».

«Так начиналось искусство кино» — работа, предлагающая любителям кино серьезный разговор не только об истоках советского киноискусства, но и о его сегодняшних тенденциях.

Ясная авторская позиция ощущается с первых страниц книги. Искусство кино для автора — процесс, вечное движение, обновление, поиск. Причем процесс всегда незавершенный. Мы порою обедняем свои возможности. Тот или иной наш успех зачастую кажется исчерпывающим завершением поиска, и сам



поиск на этом глохнет. Автор книги напоминает нам, что смысл открытий в кино — творческих и технических — в разработке таких простых и доступных форм киноязыка, которые были бы в состоянии выразить самые сложные истины эпохи. И это нескончаемый поиск, потому что сами жизненные истины, постигаемые нашим сознанием, становятся во времени все сложней и сложней... Вот мы и нащупали сердце книги, дающее живые импульсы всем ее главам и разделам. Позиция критика, свойственная автору,— это позиция неприятия всяческого застоя, рутинерства, догмы.

Об Эйзенштейне написано много. В книге Вайсфельда особенно ярко, в сосредоточенной и доступной форме раскрывается основной (и безусловно, сложнейший) принцип его эстетики: определение пафоса как «выхода из себя». Согласно этому определению, структурное содержание образа рассматривается как некое единство в процессе перехода изображаемого явления в себе противоположное.

Книга Вайсфельда утверждает преемственность, как высшую школу поступательного движения киноискусства. В прямой связи

с этим возникает в книге и разговор о наследии Довженко. Здесь высказывается интересная мысль: обращение Довженко к фольклору органично связано с одной из основных задач его творчества — раскрытием внутреннего мира героя.

Для Довженко постижение фольклора, обращение к его образности — это и обогащение культуры чувств, и преемственность в использовании народных форм их выражения. Быть наследником Довженко, справедливо утверждается в книге Вайсфельда,— значит научиться ясно отдавать себе отчет в том, что категория «народность» в искусстве не может исчерпываться воспроизведением внешних атрибутов народного быта; в самой ее сущности содержится знание человеческой души, ее порывов, чаяний, стремлений.

Думаю, что разговор, начатый автором о смысле наследия Дзиги Вертова, имеет сейчас особое значение. Мы не устанем защищать Вертова от звания вождя псевдореволюционных, «левацких» теорий кино. Автор книги не вступает в полемику с пресловутыми группками «имени Дзиги Вертова», но деловито конкретизирует основные эстетические положения Вертова, как представителя социалистического реализма в документальном кино.

Вертов рассматривал творческую работу в кинематографе как поиск истины. Объявить себя последователем Вертова, чтобы всего лишь отождествить программу «киноправды» с проповедью левацких догм маоистского толка, как это делают его мнимые наследники во Франции,— значит, не только извратить наследие Вертова, но и не уважать самую память о нем.

Весьма актуальна и оценка, которую дает Вайсфельд наследию Пудовкина. Проблема специфики актерского исполнения в кино — глобальная проблема эстетики Пудовкина — остается животрепещущей. Старые споры между сторонниками «типажа» и сторонниками системы Станиславского в кино не ослабли, хотя и видоизменились. На Западе появились, например, теории актера «непосредственного импульса» — исполняющего роль «кусками», по наитию. Автор не без оснований возражает

Антониони, который в свое время проповедовал такой тип «недумающего» актера.

Книга обращает читателя к опыту Пудовкина, который доказывает своей практикой несостоятельность всяческого догматизирования крайностей. Только конкретные творческие обстоятельства требуют той или иной исполнительской манеры. Но при этом существует один момент в открытиях Пудовкина, который автор акцентирует как главный: «Стремясь к выявлению глубинных движений сценария и фильма, режиссер был многообразен в приемах своей работы, но не лишал актера доверия как соучастника общего дела, не лишал его права на интеллектуальную оценку и понимание исполняемой роли». И в этом особенность советской синтетической школы киноактера, одним из родоначальников которой был Пудовкин: вобрав в себя весь исполнительский опыт в кинематографе, она рассматривает актера кино как полноправного участника творческого процесса, одного из соавторов произведения.

Подводя итог своему анализу сложнейшего процесса начала советского киноискусства,

Вайсфельд находит некое единство в творчестве и теоретических выводах столь различных художников, как Довженко и Козинцев, Эйзенштейн и Пудовкин, Протазанов и Вертов... Об этом единстве говорил С. Юткевич (цитата приводится в книге): «И так поступали мы все, ревниво следя за тем, чтобы в наши фильмы не проникала голливудская патока, чтобы в наших фильмах всегда и во всем, в «тинажах» (к сожалению, это слово незаслуженно приобрело в одно время чуть ли не бранное значение), в мельчайших деталях среды, в общей атмосфере всегда чувствовалось неповторимое дыхание подлинной жизни».

«Неповторимое дыхание подлинной жизни»... Автор убедительно показывает, что это стремление мастеров немого кино снимать героев в непременно реальных условиях вызвало к жизни и первый эшелон нашей драматургии (Тынянов, Пиотровский, Леонидов, Виноградская), и стало фундаментом, на котором строилась классика советского звукового кинематографа («Депутат Балтики», «Чапаев», «Юность Максима» и др.). Говоря о возможностях достоверного, реалистического кино, автор напоминает, что хроникальность «Броненосца «Потемкина» оказалась именно тем художественным компонентом фильма, который позволил ему «без особых авторских комментариев и пояснений» войти в душевный мир зрителя «как катализатор революционной энергии, пробуждаемой произведением экрана».

Всегда ли мы следуем этой традиции «неповторимого дыхания»? Не слишком ли часто уповаем на павильон, на его безупречные новейшие материалы для декораций, на методы современной комбинированной съемки и т. п.? Может быть, в естественных интерьерах, в саду с живыми, а не с пластическими вишнями и березками, в реальном, а не инсценированном цехе, в шуме настоящих улиц, а не в сутолоке массовки было бы легче киноактеру воспроизводить достоверность поведения героя, а зрителю воспринимать сыгранное?

Вот вопросы, которые тут же начинают будоражить, когда читаешь эту небольшую скромную книгу. Пусть у других читателей возникнут другие вопросы, но они обязательно возникнут — у каждого свои.

С первых строк книги «О современном кино» автор выделяет «крупным планом» четыре проблемы: патетика, документальность, драматизм, характер.

Пожалуй, самое важное тут в том, что И. Вайсфельду удалось в эти несколько холодноватые, сугубо эстетические категории вложить очень конкретное, живое содержание, перевести их на язык чувств и мыслей неискушенного в теории, но думающего зрителя. Современный зритель отнюдь не прост, и автор уважает эту его непростоту. Сегодня в восприятии кинозрителя произошла некая девальвация «лобового пафоса» — всякого рода напыщенной риторичности, псевдоромантики, нарочитой «взволнованности» экранного повествования. Возникает резонный вопрос: не потеряла ли в этих условиях свое значение патетичность вообще, то есть выражение накала страстей художника, его одержимости, откровенной приверженности тенденции? Автор убедительно доказывает, что яркие вспышки открытого, ничем не скрываемого чувства художника оказываются органичными и для современного киноязыка. Истоки этой органичности И. Вайсфельд видит в связях категории возвышенного в искусстве с порывом художника к познанию жизненной правды. И в этом свете представляется неоспоримой одна из главных мыслей Вайсфельда: искажение правды жизни не может стать источником патетики в киноискусстве, сколько бы такая ложь ни обряжалась в высокопарную форму. Автор раскрывает эту мысль на примере псевдоромантического героя, популярного в западном коммерческом кино, героя типа Джеймса Бонда, Фантомаса и пр. Их создатели спекулируют на жажде людей видеть на экране человека действия, поднимающегося над обыденностью, способного на порыв, на воодушевление, героя именно патетических возможностей. Но эта зрительная жажда профанируется. Место героя занимает персонаж-заменитель, «исполняющий обязанности героя».

Патетичность для автора книги «О современном кино» — не какое-то преходящее качество формы, но высокая мера художественности. Что бы ни изображалось на экране — широкое течение жизни общества или глубоко личные взаимоотношения персонажей, но если в кинематографическом произведении нет места взволнованности, искренности, патетичности — то реальный мир предстанет в нем не только бедным сам по себе, но еще и обеднит чувства зрителя, сведя их переживания до уровня заведомых иллюзий и шаблонов. И эта мысль, высказываемая автором с присущей ему доказательностью, делает часть книги, посвященную патетике, по-настоящему патетичной.

С постижением правды автор связывает и категорию документальности. Здесь имеется в виду не только растущее в последнее десятилетие значение эстетики фактографии в художественном творчестве. Для И. Вайсфельда это категория художественная.

Документальность в таком понимании оказывается не данью «моде», но средством «нахождения новых путей для познания психологии человека, через человека — времени, общества». Иными словами, автор рассматривает документальность как составную часть кинематографического метода отображения реальности вообще и как один из главнейших пластов современной кинодраматургии, в частности. Однако, как справедливо замечено в книге, понимание драматургии нельзя сводить только к документальности. Скорее наоборот, она сама оказывается одним из тех образных средств, которые дают возможность выразить некую более общую тенденцию современной кинодраматургии.

Автор книги полемизирует с теориями, которые «отменяют» драматургию в современном фильме, утверждают так называемый «бесхарактерный» кинематограф. Для кинокартин «неоднозначного конфликта», таких, как «Небо нашего детства» Т. Океева, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Начало» Г. Панфилова, характерны ослабленный сюжет, нестандартная композиция, недосказанность интонации отдельных эпизодов. Но при всем том сердцевина их всегда драматична, а персонажи обладают внутренней цельностью. Драматургическое развитие таких произведений киноискусства имеет прямую связь с изображением социальной правды, с постановкой жизненно важных общественных вопросов и проблем. Автор поэтому глубоко прав, когда бросает упрек некоторым художникам нашего кино (в частности, режиссеру Л. Осыке, его картине «Каменный крест»), для которых драматургические новации зачастую оказываются самоцелью, существуют вне связи с задачами раскрытия смысла человеческих характеров.

Отстаивая принципы высокоидейного, социального, партийного искусства, И. Вайсфельд делает вывод: «Серые, средние фильмы — это фильмы, бессильные выражать идеи». И никакой искусственный драматизм, даже в «сверхсовременных» формах, никакая «кинематографическая динамика во что бы то ни стало» не выведут картину на уровень современного произведения, если в ней не открываются зрителю новые миры, если не создается та нравственная атмосфера, которая формирует характер, закаляет волю, обогащает чувства.

«Кинематографисты, познавая социальные миры, познают человека», — в этой тенденции автор книги «О современном кино» усматривает главный общественный и исторический признак современного советского киноискусства.

Оператор, педагог, режиссер

Я отлично понимаю, что смерть — неизбежный конец любой жизни.

Но сегодня мне эта фраза кажется банальной и неуместной: слишком тяжела утрата, слишком неожидан уход от нас дорогого товарища нашего, Бориса Волчека. Он был моложе меня на пять лет и прошел свой славный путь на моих глазах. В его биографии были разные периоды — трудные и удачливые, в книге его жизни есть разные страницы — и рядовые, обыденные, и по-настоящему блистательные. Вершиной его биографии как оператора-профессионала высокого класса стала кинодилогия о Ленине, поставленная вместе с Михаилом Роммом. Но к этой вершине Волчек пришел не сразу...

Незабываемое третье десятилетие века, период становления многих корифеев советского кинематографа... Скромный, совсем молодой кинооператор, коммунист с 1921 года, Борис Волчек связывает свою творческую судьбу с начинающим режиссером — Михаилом Роммом. Волчек становится правой рукой Михаила Ильича, соавтором всего того, что ставит этот прославленный мастер. Бешеному темпераменту Ромма его шеф-оператор противопоставляет олимпийское спокойствие и невозмутимую рассудительность. Если Ромм — мозг фильма, то Волчек — видение и глаза Ромма. Этот чудо-оператор так умел рассказывать о будущих кадрах, что нам казалось, будто мы смотрим куски на экране.

Волчек ощущал объект по-своему, видение его было присуще только ему одному. Из монотонного пейзажа, бесконечных песков (в фильме «Тринадцать», на котором мне посчастливилось с ним работать) он создал — в черно-белом изображении — удивительную цветовую гамму тончайших оттенков, неповторимых нюансов. И в объективе Волчека пепельно-серая пустыня приобрела редкостную красочность.

Титанический труд вложил Борис Израилевич в ленинскую кинодилогию. Об этом периоде надо писать особо, он знаменовал собой один из наивысших этапов режиссерского и операторского искусства замечательного дуэта Ромм — Волчек. Мир увидел на экране Ленина, проникновенно воплощенного Борисом Щукиным, глазами этих двух выдающихся мастеров советского кино. И в такого Ленина мир поверил.

Борис Волчек был не только кинооператором. Он был прекрасным педагогом. Достаточно сказать, что его учениками были Маргарита Пилихина и Вадим Юсов, Леван Паташвили и Герман Лавров, Георгий Рерберг и Александр Антипенко и многие, многие другие.

Волчек показал себя вполне сложившимся режиссером. Отличная работа «Обвиняются в убийстве» имела заслуженный успех, получила Государственную премию СССР.

Желание найти новые грани решения военно-патриотической темы продиктовало Волчеку замысел его последней постановки — фильма «Командир счастливой «Щуки». До последних дней своей неожиданно оборвавшейся жизни Борис Израилевич жил самыми насущными потребностями, самыми актуальными проблемами любимого искусства.

Где бы и при каких обстоятельствах я бы ни встречал Бориса Израилевича, всегда передо мной был человек спокойный, мудрый, точный, глубоко принципиальный. Все эти качества выделялись на фоне глубокого природного юмора, доброй иронии, теплого сердца. Горько осознавать, что это сердце, сердце нашего дорогого товарища, художника и гражданина, перестало биться.

И. Прут

Кино и социализм

Мечислав Войтчак,
заместитель министра культуры и искусства ПНР

Под знаменем пролетарского интернационализма

22 июля этого года Польская Народная Республика отметила свой тридцатилетний юбилей. Наша страна, избравшая тридцать лет назад путь социалистического развития, достигла сегодня больших успехов во всех областях политической, экономической и культурной жизни. В дни всенародного праздника мы с чувством законной гордости обращаемся к историческому пути, пройденному польским киноискусством, возрожденным и успешно развивающимся в условиях социализма.

Советские люди хорошо знакомы с историей польской послевоенной кинематографии. Руководство советского кинематографа последовательно осуществляет в области проката широкие и разнообразные мероприятия с целью наиболее полного ознакомления зрителей в Советском Союзе с самыми значительными произведениями польского кино, а всесторонне развивающиеся традиционные связи между кинематографистами Польши и Советского Союза, вдумчивое и внимательное отношение советских киноведов, критиков и журналистов к творчеству польских деятелей киноискусства серьезно помогают углублению этого процесса, за что мы сердечно благодарны нашим советским друзьям.

Встречаясь на экране с лучшими произведениями польского киноискусства, созданными за тридцать лет народной власти, зрители, большую часть которых составляет молодежь, далеко не всегда могут себе представить, в каких сложных и трудных условиях зарождалась наша социалистическая кинематография. Польское кинопроизводство не располагало вначале необходимой технической базой и специально подготовленными кадрами. Однако центральная проблема того периода состояла в том, чтобы создать основы национального киноискусства, опирающегося на новые принципы, отвечающего задачам новой социалистической культуры.

В довоенном кино Польши доминировали коммерческие тенденции, кинопроизводство и прокат ориентировались по преимуществу на слои буржуазных и мелкобуржуазных зрителей с невзыскательным вкусом. Плотность киносети была весьма низкой (всего 800 кинотеатров на всю страну) и охватывала только крупные населенные пункты. Уровень съемочной и проекционной техники оставлял желать лучшего. Но и эта скромная материальная база польского кинематографа была практически полностью уничтожена в период гитлеровской оккупации; многие творческие и технические работники кинематографии погибли в годы войны или вынуждены были покинуть пределы своей родины. После освобождения пришлось, по существу, заново создавать польское кино.

Инициаторами возрождения кинематографа Польши были коммунисты и прогрессивные деятели национального кино, которые еще в 30-е годы пытались на практике осуществить провозглашенные ими принципы киноискусства, способствующего решению социально важных задач распространения культуры, повышения эстетического уровня фильмов,

Статья товарища М. Войтчака написана специально для журнала «Искусство кино».

борьбы против коммерческой направленности и безыдейности буржуазной кинематографии. В конце войны большое значение приобрела деятельность польских кинематографистов, которые, опираясь на опыт и поддержку советских друзей, создали при 1-й дивизии Войска Польского, сформированной на территории СССР, киногруппу «Чолувка». Участники «Чолувки» снимали боевые репортажи и первые хроникальные ленты об освобождении Польши; после победы над фашизмом они много потрудились для того, чтобы был создан прочный фундамент кинематографии социалистической Польши — основа будущих достижений нашего кино.

Тридцатилетие народной Польши мы встретили, имея в своем активе 420 игровых художественных фильмов, более 300 получасовых лент для телевидения и свыше 10 тысяч короткометражных картин — документальных, научно-популярных и мультипликационных. На сегодняшний день наша киносеть насчитывает около 3 тысяч киноустановок, обслуживающих почти 160 миллионов зрителей ежегодно, а наиболее популярные фильмы, демонстрируемые по каналам двухпрограммного телевещания, собирают в Польше аудиторию до 10 миллионов человек.

Польские фильмы, игровые и документальные, полнометражные и короткометражные, известны далеко за пределами нашей страны. Кинематография Польши регулярно принимает активное участие в международных киносмотрах; для нас особое значение имеет показ польских фильмов на крупнейших фестивалях киноискусства, проводимых в странах социалистического содружества — Московском и Карлововарском, лауреатами которых стали многие польские кинематографисты.

За 30 лет существования Польской Народной Республики принципиально изменились социальные функции нашего киноискусства, занимающего ныне видное место в общественной и культурной жизни страны. Суть этих изменений состоит в том, что у нас появилось кино высокого идейно-художественного уровня, тесно связанное с жизнью всего нашего социалистического общества, с национальной культурой народной Польши, с задачами и принципами киноискусства братских стран социализма. Успешное развитие социалистического кинематографа в нашей стране — результат коренных социально-экономических и культурных преобразований, осуществленных в ходе строительства социализма в Польше, результат заботы партии и государства о судьбах киноискусства.

Вдохновляющее идейное руководство партии, организационные меры, осуществленные правительством с целью совершенствования системы кинопроизводства и кинопроката, материально-техническая помощь со стороны государства, усилия талантливых художников, опирающихся в своем творчестве на передовые идейные и эстетические принципы, деятельность польского киноведения и кинокритики, активная заинтересованность кинематографической общественности и широкого круга зрителей в развитии национального киноискусства — все это привело не только к появлению выдающихся творческих достижений в нашем кино, отличающемся разнообразием художественных направлений, но и превратило кинематограф народной Польши в действенный фактор пропаганды социалистического мировоззрения и общественного воспитания масс, в средство повышения культурного уровня и эстетических запросов трудящихся. В своей работе польские кинематографисты постоянно ощущают свою высокую ответственность перед многомиллионным зрителем, политический кругозор и духовные запросы которого сейчас заметно расширились.

Стратегия политики ПОРП в области кинематографии — как составной части общественной и культурной жизни страны — сводится к трем основным задачам.

Первая связана с конкретным претворением в жизнь идеи приобщения широких народных масс к ценностям культуры в условиях социалистического строя. Применительно к кинематографу это требует развития и совершенствования сети кинопроката, расширения базы телевизионного вещания и приема

телепрограмм, организации выпуска книг и других изданий по вопросам киноискусства, рассчитанных на широкого читателя.

Второй задачей является обеспечение наиболее благоприятных условий для развития художественного творчества, для создания кинопроизведений, вдохновленных идеями социализма, патриотизма и пролетарского интернационализма, воспитывающих зрителя в духе преданности интересам трудящихся во всем мире.

Мы принимаем в качестве наследия творческие достижения прогрессивного гуманистического кинематографа многих стран, но наиболее близким нам является киноискусство, связанное с практикой строительства социализма в братских странах, в особенности, киноискусство Советского Союза.

В-третьих, необходимо стимулировать рост культуры и активности зрительской аудитории, стремясь не только к повышению ее запросов и критериев в оценке произведений искусства, но и к тому, чтобы идейные и художественные ценности киноискусства, их обсуждение и распространение становилось все более предметом массовой общественной деятельности в культурной области.

Осуществление комплекса перечисленных задач и вызывает те изменения, которые в последнее время произошли и продолжают происходить по инициативе партийного руководства в польской кинематографии. Идейное направление этих процессов в целом ясно определено в постановлении Политбюро ЦК ПОРП и Президиума СМ ПНР об усилении общественной и культурной роли и дальнейшем развитии польской кинематографии, принятом в декабре 1973 года и с полным одобрением встреченном кинематографической общественностью нашей страны. Постановление партии и правительства открывает перед нашим кинематографом новые перспективы развития.

Политбюро ЦК ПОРП и Президиум Совета Министров ПНР, положительно оценивая достижения нашей кинематографии, формулируют главные задачи польского кино, рассматривая его дальнейшее успешное развитие как важный фактор социалистического строительства в ПНР, как средство формирования и укрепления социалистического общественного сознания, как источник обогащения национальной культуры. Все эти задачи — стратегического значения, они органически вытекают из положений партийной программы, принятой на VI съезде ПОРП и опирающейся на принцип единства экономики, политики и идеологии. Выводы из решения партии и правительства по вопросам кино налагают на наших творческих работников, на всех деятелей культуры серьезные идейные, творческие и нравственные обязательства. Речь прежде всего идет о том, чтобы социалистическое киноискусство нашей страны более смело обращалось к главным проблемам современности во всем их многообразии, помогало в их решении, давало зрителю верное представление об исторических судьбах польского народа и, будучи верным другом и спутником трудящихся, воплощало на экране в яркой и убедительной форме социальные и нравственные ценности нашего общества, определяющие характер человека и человеческие взаимоотношения при социализме.

●

За последние годы роль аудиовизуальных средств, к которым относится и кино, в системе создания и распространения произведений искусства постоянно возрастает. Следовательно, проблема модернизации и совершенствования всего технического комплекса, с которым тесно связано существование и развитие современной кинематографии, вопросы расширения масштабов кинопроизводства и повышения качества кинопродукции до уровня мировых стандартов становятся делом огромного общественного значения. Важные социальные функции киноискусства настоятельно диктуют необходимость создания в нашей стране более современной кинопромышленности и улучшения работы кинопроката, что будет способствовать более полному и успешному выполнению идеологических задач, стоящих перед кинематографом.

Следует особо подчеркнуть важность этих задач в современной обстановке, когда про-

цесс разрядки и успехи политики мирного сосуществования государств с различным общественным строем сопровождаются обострением борьбы между коммунистической и буржуазной идеологией, в которую, естественно, вовлечено и искусство. Международные контакты и многосторонний культурный обмен между социалистическими странами и Западом создают предпосылки для более наглядного сопоставления идейно-художественных ценностей, создаваемых в условиях развития различных социально-экономических систем. В этом сопоставлении кинематографу принадлежит особое место, поскольку именно искусство кино в силу своей массовости, наглядности и благодаря богатству своих выразительных средств представляет собой сегодня наиболее распространенный и универсальный инструмент формирования личности современного человека и его мировоззрения, то есть несет в себе возможность активного идейного воздействия на обширные зрительские аудитории разных стран и континентов. Участвуя в столкновении двух принципиально различных идеологий, наше кино имеет одной из главных своих задач раскрытие существа и особенностей качественно нового с о ц и а л и с т и ч е с к о г о образа жизни, в котором соединяются социальные, материальные и духовные ценности нашего общества и который ныне является уже общим достижением стран социалистического содружества.

Исходя из общности целей и идейно-художественных принципов социалистического киноискусства в целом, кинематография Польской Народной Республики расширяет многосторонние связи с кинематографиями братских стран социализма, обмениваясь с ними творческим и производственным опытом, использует в своем развитии их наиболее значительные достижения. Мы убеждены, что совершенствование традиционных и поиски новых форм сотрудничества между кинематографистами социалистического содружества имеют важное значение для углубления отношений дружбы и взаимопонимания, сблизивших народы наших стран, помогают нам лучше узнать друг друга, укрепляют наше единство.

Ответственные и сложные задачи, стоящие перед польским кинематографом и непосредственно связанные с его общественным назначением, с идейными и художественными критериями, на которые ориентируется наше киноискусство, требуют от нас широкой и разносторонней деятельности. В настоящее время мы предусматриваем, в частности, изменение качественных и количественных показателей уровня кинопроизводства в Польше. Так, к примеру, в будущем году мы планируем выпустить 30 полнометражных художественных фильмов, 130 получасовых картин для показа по телевидению и 700 короткометражных лент; в 1976 году — 35 художественных фильмов и 150 телевизионных. К 1990 году производство игровых полнометражных лент в Польше должно возрасти до 55—60 названий.

Расширения кинопроизводства мы собираемся добиться как путем развития производственной базы и модернизации действующих студий, так и путем совершенствования организации труда и повышения его производительности.

Нынешний год, год тридцатилетия народной Польши, — время подведения итогов, оценки всего достигнутого до сих пор в нашем кино. Но юбилейная дата — это еще и подходящий момент для составления планов на будущее, ибо логика развития социалистического общества такова, что мы уже сегодня, отмечая тридцатилетнюю годовщину нашего государства, должны представлять себе образ Польши, какой она будет в 90-е годы,— образ страны с полувековой традицией народной власти, страны с всесторонне развитой современной национальной культурой.

Программа развития национальной культуры и искусства, выдвинутая на VI съезде Польской объединенной рабочей партии, требует, чтобы наши художники чаще и решительнее обращались к наиболее актуальным проблемам нашего времени, активно участвуя в их конструктивном разрешении. Социалистическое искусство призвано оказывать трудящимся постоянную помощь в их производственной и общественной деятельности, воору-

жая их четким пониманием стратегических целей социализма и его перспектив.

На состоявшемся недавно XIII Пленуме Центрального Комитета нашей партии товарищ Эдвард Герек сказал: «...Партия ждет, что польская литература и искусство внесут в дело социалистического развития нашего общества вклад, достойный их лучших традиций, вклад, отвечающий потребностям нашего времени и величию наших задач.

Мы хотим обеспечить наилучшие условия для развития именно такого творчества».

В произведениях, воплощающих лучшие традиции нашего киноискусства — в фильмах Анджея Вайды, Ежи Пассендорфера, Ежи Кавалеровича, Евы и Чеслава Петельских, Сильвестра Хентинского, Казимежа Куца, Станислава Ружевича,— мы встречаемся с творческой позицией, которая служит залогом выполнения столь почетных и ответственных задач. Созданное этими художниками, как и многие другие значительные фильмы минувшего тридцатилетия, отличает кровная заинтересованность в утверждении высших социальных и нравственных ценностей — патриотизма, интернационализма и гуманизма, стремление пропагандировать художественными средствами социалистические отношения между людьми.

Мы сознаем, что искусству кино отводится особая роль в процессе развития социалистической культуры, в деле социалистического строительства. Киноискусство может и обязано имеющимися в его распоряжении средствами оказать помощь нашему обществу в осуществлении мероприятий по ускорению социально-экономического развития страны. Несмотря на бурное развитие телевидения и других массовых средств информации, кино, вопреки мнению некоторых теоретиков так называемой массовой культуры, вовсе не лишилось своего важного места в современной культурной жизни. В социалистических странах кино и телевидение не конкурируют одно с другим; именно благодаря телевидению кинематограф у нас имеет ныне такую обширную зрительскую аудиторию, какой у него до сих пор никогда не было.

В условиях социалистического общества кино — «почти мировоззрение», как говорил Вл. Маяковский,—призвано, наряду со своими эстетическими функциями, выполнять и большие идейно-воспитательные задачи, формируя духовный облик народа, в особенности, его молодого поколения, тем самым участвуя в осуществлении коренных принципов социализма.

Современное киноискусство развивается, испытывая влияние многих факторов; заметное воздействие на кино оказывается со стороны многомиллионных масс зрителей. В социалистических странах общественная и эстетическая активность зрителей постоянно возрастает: наши люди ждут от кинематографа не только интересных в художественном отношении, но и значительных по своему идейному содержанию произведений. Возрастающая требовательность со стороны зрителей выдвигает перед киноискусством задачи особого рода, и в этой связи важно задаться вопросом о том, в какой степени наше кино (учитывая его идейно-художественные функции) отвечает общественному предназначению экранного искусства.

Опыт 1973 года свидетельствует о том, что кинематография Польши развивается успешно. В прошлом году польские фильмы просмотрело около 50 миллионов зрителей — беспрецедентный показатель за всю историю нашего кино. Таким образом, есть основания считать, что доверие и интерес зрителей к творчеству польских кинематографистов заметно возросли, а это ко многому обязывает и вдохновляет нас на еще более плодотворные усилия.

Особый интерес в кругах творческой интеллигенции и среди широкой общественности вызвали фильмы на современную тему, а также — масштабные постановочные картины, сюжеты которых основаны на важных событиях исторического прошлого и выдающихся произведениях литературы. Достаточно будет упомянуть в этой связи кинопроизведения такого уровня, как «Жемчужина в короне» Казимежа Куца, «Свадьба» Анджея Вайды, «Коперник» Евы и Чеслава Петельских, «Хубаль» Богдана Порембы, «Темная река» Силь-

вестра Шишки, «Мотыльки» Януша Насфетера, «Необыкновенное озеро» Яна Батория.

Каковы же причины важных перемен и расширения круга творческих интересов, которые наблюдаются ныне в польском кино? Их основной источник, как я полагаю, следует искать в области социальных отношений. В нашей стране социализм стал реальной действительностью. За годы народной власти классовая структура польского общества принципиально изменилась, что — в соединении с глубокими демографическими преобразованиями — радикальным образом изменило структуру и общий характер зрительской аудитории. Сегодняшний зритель ищет на экране прежде всего правду о мире, в котором он живет, ждет, что киноискусство даст ему образцы жизненной позиции, отвечающей коммунистическим идеалам; причем существенно отметить, что большая часть зрителей принадлежит к молодому поколению.

●

В то же время, с точки зрения охарактеризованных выше общественных потребностей, мы пока что наблюдаем, что имеющиеся в нашем кино достижения еще не полностью отвечают генеральным принципам нашей культурной политики, направленной на удовлетворение растущих запросов трудящихся.

Постановление Политбюро ЦК ПОРП и правительства ПНР об усилении общественной и культурной роли и дальнейшем развитии кинематографии содержит тезис о разработке программы мероприятий в области кино, которая должна основываться на главных идеологических и общественных принципах развития социалистического киноискусства, учитывая и характер процессов, определяющих современное состояние мирового кинематографа.

Имеющийся прогноз культурной жизни Польши — до 1990 года — уже сегодня дает достаточно ясное представление о перспективах ее развития на будущее. В предстоящие два десятилетия уровень жизни в нашей стране значительно возрастет. В ближайшее время мы намереваемся многое сделать и в области просвещения: ввести в ПНР всеобщее среднее образование и значительно увеличить число выпускников высших учебных заведений. Эти и другие мероприятия требуют от творческих и научных работников, связанных с кинематографом, от киноведов и критиков, от государственного руководства кинематографией и Союза кинематографистов Польши расширения масштабов их деятельности и повышения ее эффективности. Наше киноискусство должно полнее, нежели это было до сих пор, отражать характер изменений в сфере общественной жизни и быта наших людей, ярче говорить с экрана о надеждах и чаяниях молодого поколения, о трудовой активности граждан социалистического общества как источнике прогрессивных преобразований.

Польское кино должно более последовательно, чем это было раньше, руководствоваться ясными идеологическими и художественными критериями, работая над созданием образа человека нового общества — подлинного творца материальных и духовных ценностей. Реалистически убедительный человеческий характер на экране наиболее верно и полно способен передать основополагающие принципы и замечательные черты социалистического образа жизни. В то же время он противопоставляется модели личности, созданной на основе буржуазных концепций, рассматривающих человека как о б ъ е к т исторического процесса, в которых ему якобы отведена лишь роль пассивного потребителя.

До настоящего времени в наших фильмах не часто появлялись выразительные образы людей, занятых созидательной работой, герои, чьи положительные качества не только ярко раскрываются в ходе фильма, но и обогащаются новыми чертами в обстановке общественной активности. В польском кинематографе еще не было произведения, в котором бы с такой достоверностью был показан внутренний мир творческой личности, как это сделано в советских фильмах «Твой современник» Юлия Райзмана, «Любить человека» Сергея Герасимова или «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого. А между тем кино нашей страны призвано выразить в наиболее совер-

шенных художественных образах нравственные идеалы эпохи социализма, рассматривая эту задачу как одну из главных. Поиски в этой области отвечают настроениям творческого оптимизма и единения людей, живущих при социализме, и будут нашим достойным ответом на эстетические манифесты философии отчаяния, крайнего «отчуждения» человеческой личности — философии искусства, характерной для современного капиталистического общества.

Мы помним, что наши кинематографисты уже неоднократно доказали свою способность создавать правдивые образы героев, связавших свою судьбу с осуществлением великих целей социального преобразования действительности в духе передовых идей времени. В подтверждение можно назвать — как пример — последние фильмы Казимежа Куца («Соль земли черной» и «Жемчужина в короне»). Однако сегодня речь идет о том, чтобы еще шире вести средствами кинематографического творчества пропаганду идейных и моральных ценностей социализма, уделяя главное внимание образу человека, осуществляющего свои жизненные цели и идеалы в условиях прогресса всего социалистического общества, человека, исполненного радости созидания. Мы должны постоянно стремиться к тому, чтобы характер нашей культуры, главное содержание произведений нашего киноискусства были как можно теснее связаны с идеями и практикой социализма.

В этом году мы многое сделали для того, чтобы сосредоточить творческие усилия наших кинематографистов на темах, освещающих историю становления народной Польши, раскрывающих содержание социальных факторов и движущих сил, направивших нашу страну по пути социалистического развития, на фильмах, правдиво рассказывающих о том, в каких условиях и на какой основе зарождалась и крепла дружба между народами Польши и Советского Союза. Уже сегодня можно назвать первые значительные результаты усилий, предпринятых в этом направлении,— фильмы «Темная река» Сильвестра Шишки и «Награды и медали» Яна Ломницкого. Обе картины в драматической форме и на конкретных примерах раскрывают историческое содержание борьбы за социалистическую Польшу.

Большие надежды мы возлагаем на такие, находящиеся в производстве фильмы, как экранизация произведения Вл. Реймонта «Земля обетованная», осуществляемая режиссером Анджеем Вайдой, и картина о Ярославе Домбровском, которую ставит Богдан Поремба. Мы надеемся, что зрители с удовлетворением примут фильм «Сильных нет» Сильвестра Хенчинского, являющийся продолжением известной комедии того же автора «Земляки», а также — только что законченную двухсерийную картину Ежи Гоффмана «Потоп», снятую по одноименному роману Генрика Сенкевича. К достижениям последнего времени мы относим и новые фильмы: «Я не стану тебя любить» Януша Насфетера, «Хроника преступления» Анджея Тшос-Раставецкого и «Ты пройдешь вдоль сада» Збигнева Подгурского.

●

Одной из центральных задач польского киноискусства является воссоздание на экране образа нашего современника, гражданина народной Польши, судьба и жизненные устремления которого тесно связаны с социалистическим строительством в нашей стране, с существованием и развитием содружества стран социализма. В деле формирования гражданской позиции и мировоззрения нынешних поколений существенную роль призваны сыграть кинофильмы, рассказывающие о жизни и деятельности замечательных сынов польского народа, об их борьбе за социальную справедливость и прогресс, об их участии в создании экономических, научных и культурных ценностей, ставших достоянием нашего народа и всего человечества. Среди кинопроизведений исторического направления должны появиться фильмы, посвященные нашим революционным традициям, биографиям участников и руководителей польского рабочего движения, усилиями которых были созданы исторические и политические предпосылки для современных социалистических

преобразований, осуществленных в народной Польше.

Особого внимания заслуживает героический подвиг польского народа в годы второй мировой войны. В последнее время наше кино затрагивает эту тему от случая к случаю, а между тем в ней есть богатый, драматически насыщенный материал большой эмоциональной силы, связанный с беспримерным героизмом всего нашего народа и в особенности — польского солдата, который плечом к плечу с воинами Советской Армии принял участие в окончательном разгроме фашизма. В деле идейного воспитания зрителя, в первую очередь — представителей молодого поколения, тема военного подвига нашего народа может принести огромную пользу.

Следует ясно отдавать себе отчет в том, что тематические возможности нашего киноискусства, необычайно широкие, пока используются недостаточно, несмотря на существующую потребность в наиболее полном охвате явлений истории и современности средствами кино. Как много интересных и глубоких сюжетов могут подсказать судьбы представителей нашего рабочего класса, экономические, социальные и культурные перемены в жизни народной Польши, связанные с особенно интенсивным развитием нашей страны сегодня, а также — проблемы, с которыми сталкивается молодежь города и деревни! Множество тем, важных и способных заинтересовать широкого зрителя, можно почерпнуть из истории и сегодняшней практики постоянно развивающихся отношений братской дружбы и взаимопомощи, установившихся между странами социализма, из истории польско-советской дружбы, которая родилась в общей борьбе наших народов против фашизма, выросла и окрепла в годы строительства социалистической Польши. Освоение этого богатейшего материала должно быть делом чести и гражданского долга наших кинематографистов.

Успешное решение многочисленных сложных проблем, имеющихся в нашей кинематографии, в значительной степени зависит от качества сценариев, от уровня нашей кинодраматургии. Создание прочной литературной базы кинематографического творчества — задача чрезвычайно трудная. Нашу современную литературу нельзя рассматривать как источник, способный полностью удовлетворить нужды киноискусства в исходном драматургическом материале. Объективные трудности в организации сценарного дела усиливаются в Польше тем, что у нас не существует прочных традиций работы профессиональных сценаристов. Многочисленные попытки разрешить эти проблемы не принесли пока ощутимых результатов.

В нынешних условиях мы испытываем потребность в осуществлении более активного и целенаправленного поиска новых литературных источников для кино, в расширении и углублении связей нашего кинематографа с Союзом польских писателей, в привлечении к работе в кино новых талантливых авторов. Нашим кинематографистам следует также чаще обращаться к различным мемуарам, дневникам, очеркам: в руках опытных сценаристов они могут оказать бесценную помощь нашему киноискусству.

●

Сотрудничество с зарубежными кинематографиями по совместным постановкам мы считаем задачей огромной важности, выполнение которой способствует обогащению нашего кинорепертуара и облегчает решение ряда экономических и производственных проблем. Совместно осуществляемые постановки создают дополнительные благоприятные условия для развития кинематографии. Однако при том количестве фильмов, которые мы ставили до сих пор, наша инициатива в этой области была по необходимости ограничена. Практика совместной работы над фильмами имеет важное значение и для развития культурного сотрудничества, в первую очередь,— со странами социалистического содружества. В настоящее время мы осуществляем две совместные постановки с Советским Союзом, причем оба фильма обещают быть интересными. Первый из них «Ярослав Домбровский» (режиссер Богдан Поремба) рассказывает об общей

борьбе польских и русских демократов XIX века; второй — «Помни имя свое» (режиссер Сергей Колосов) обращается к событиям недавнего военного прошлого. Ведется подготовительная работа и по другим картинам совместного производства. Мы должны общими силами взяться за выполнение дела большого идейного и художественного значения: поставить фильм о Феликсе Дзержинском, картины о совместной борьбе польских и советских партизан в период минувшей войны и, наконец, создать кинопроизведения на актуальную современную тему, насыщенные показательными приметами сегодняшней действительности наших стран, раскрывающие многообразие и плодотворный характер связей и сотрудничества между Польшей и СССР.

Вопросы сотрудничества между нашими кинематографиями имеют и более широкий смысл. Здесь я имею в виду процесс взаимного обогащения и взаимного влияния, результаты которого очевидны как в польском, так и в советском киноискусстве. Нужно прямо сказать, сознавая положительный характер этого явления, что советское кино заметно влияет на кино Польши и что каждый успех советской кинематографии воспринимается нашей общественностью, профессиональными кинематографистами и критикой с особенным вниманием и удовлетворением, порой не лишенным оттенка дружеской зависти... Киноискусство СССР дает нам убедительную картину жизни и богатых возможностей развития коммунистического общества. Успех и симпатии, которыми пользуются у нас советские фильмы, подтверждаются как данными проката (кстати, рекордными в 1973 году), так и многочисленными откликами в печати и устными высказываниями наших зрителей, кинематографистов и критиков. Из последних советских фильмов наибольшим успехом пользовались в нашей стране «А зори здесь тихие...» и «Горячий снег». Показанная в прошлом году по польскому телевидению эпопея Юрия Озерова «Освобождение» завоевала огромную популярность: как свидетельствуют данные социологических опросов, этот пятисерийный фильм, передававшийся по воскресеньям вечером, собрал у телевизоров рекордное количество зрителей; еще ни одна многосерийная картина, демонстрировавшаяся по телевидению, не привлекала в нашей стране такого внимания. На варшавских «Конфронтациях» этого года (ежегодный фестиваль-декада лучших фильмов мирового кинематографа, появившихся в прокате в минувшем сезоне) высших оценок критики были удостоены «Монолог» Ильи Авербаха и «Это сладкое слово — свобода!» Витаутаса Жалакявичуса.

●

Киноискусство социалистических стран обладает целым рядом очевидных, внутренне свойственных ему преимуществ перед кинематографом Запада, проистекающих из самой природы социализма, из ведущих принципов нашей культурной политики, которая, высоко оценивая роль кино в общественной и духовной жизни народа, направляет основные усилия творческих работников на создание идейных, нравственных, познавательных и художественных ценностей экранного искусства, свободного от соображений коммерции. Социалистическая идеология вооружает наших художников верным и глубоким пониманием процессов общественного развития, дает надежные критерии для оценки явлений истории и современности, умножает силы нашего искусства в борьбе за утверждение новой социальной этики и торжество марксистско-ленинского мировоззрения. Польский народ на собственном опыте убедился в том, что только в условиях социализма могут быть обеспечены необходимые предпосылки подлинного прогресса в социальной, экономической и культурной областях, и наше киноискусство призвано закреплять в сознании людей понимание коренных преимуществ социалистического строя.

Кинематографисты народной Польши работают сегодня, полностью отдавая себе отчет в огромных возможностях своего искусства и возрастающей роли кинематографии в развитии национальной и мировой социалистической культуры. У наших художников есть все

необходимые условия для успешной творческой деятельности, смелого поиска, для создания глубоко идейных и значительных по своей эстетической ценности произведений, активно участвующих в деле социалистического преобразования действительности. Мы ждем от наших деятелей кино, от творческих организаций и кинематографической общественности новых достижений в деле повышения уровня нашей кинематографии, укрепления ее кадров, углубления ее связей с жизнью народа; мы верим, что наше киноискусство будет более смело, с полным сознанием лежащей на нем высокой ответственности, подходить к решению идейных и творческих задач.

Особенно важным делом мы считаем пропаганду киноискусства и средствами киноискусства, проводимую в рабочих коллективах. В этом году мы предприняли совместно с руководством польских профсоюзов организацию на некоторых предприятиях «Конкурса польских фильмов», где зрителям будут показаны все фильмы, созданные в Польше за минувший год, среди которых им предстоит выбрать лучший. Мы планируем также проведение премьерных просмотров наших новых картин на фабриках и заводах, в центрах отдельных воеводств страны, во время которых зрители будут встречаться с создателями фильмов.

Вряд ли есть необходимость подчеркивать, насколько существенное значение для популяризации и развития киноискусства имеют национальные и международные кинофестивали. Наряду с кинофестивалем короткометражных фильмов в Кракове, уже имеющим свои традиции и заслужившим высокую международную репутацию, в сентябре 1974 года в Гданьске впервые будет проходить фестиваль польских художественных фильмов с конкурсом лучших фильмов года и творческими дискуссиями, в которых примут участие режиссеры, актеры, критики и публицисты, а также организаторы проката и пропагандисты кино. Мы надеемся, что этот новый фестиваль послужит росту популярности польского киноискусства, особенно — среди населения крупных промышленных центров и у молодого зрителя.

В осуществлении почетных и ответственных задач, которые содержатся в программе, намеченной Политбюро ЦК ПОРП и Президиумом Совета Министров ПНР, главная роль отведена художникам экранного искусства. Мы убеждены, что талант, опыт, высокое мастерство польских кинематографистов, сознающих высокое общественное предназначение своего искусства, их идейная целеустремленность, богатые традиции кинематографа народной Польши являются надежной гарантией дальнейшего расцвета нашего киноискусства на благо социалистического общества.

Варшава

Кинематография ПНР — прошлое и настоящее

Они были первыми

Редакция польского журнала «Кино» попросила кинематографистов, принимавших участие в создании киногруппы «Чолувка» при 1-й дивизии Войска Польского, налаживавших кинодело в освобожденных районах Польши в конце второй мировой войны и после ее завершения, поделиться своими воспоминаниями об этом периоде. «Круглый стол» вел главный редактор журнала Рышард Коничек.

Рышард Коничек. Сердечно приветствуя собравшихся, я хочу поблагодарить их за то, что они приняли приглашение журнала и согласились поделиться воспоминаниями, связанными со временем создания основ кинематографии ПНР. Нам хотелось бы, чтобы беседа шла не только вокруг исторических фактов (хотя неизвестные до сих пор факты сами по себе важны), но и затрагивала тот круг идей, которые обсуждались в кругу кинематографистов, сотрудничавших в «Чолувке» с самого начала; интересно вспомнить сейчас, как представляли вы себе польскую кинематографию в условиях новой действительности, ее экономическую, организационную структуру, ее общественные функции. Наверное, вы обсуждали тогда и роль и место художника в этом новом кино. Может быть, стоит остановиться и на том, в какой мере эти

концепции были связаны с программой «Старта»*...

Станислав Воль. «Старт», без сомнения, был началом дела, о котором мы говорим. Известный лозунг: «Бороться за кино, полезное обществу!», который родился на одном из заседаний правления «Старта» незадолго перед тем, как он был закрыт комиссариатом санационного правительства**, именно этот лозунг послужил основой идейной и художественной направленности будущей польской кинематографии. Случилось так — возможно, в этом есть и определенная закономерность,— что группа, которая занялась созданием нового польского кино, разработкой его концепции, состояла из прежних членов «Старта». Причем произошло это еще до Люблина ***, который в какой-то мере уже знаменовал собой этап стабилизации.

В период нашего марша с армией мы посвящали все свободное время мечтам о будущем кино в Польше и одновременно предпринимали конкретные действия по разработке структуры этого кинематографа. Наши мечты, соответствовавшие нашему тогдашнему положению, можно назвать скорее скромными, чем дерзкими. Однако у нас уже тогда составилось представление о будущем нашего кино. Правда, в первую очередь нас занимало предварительное «освоение» кинематографического хозяйства — в тех масштабах, в каких это было тогда возможно.

Рышард Кончак. Наверное, тогда, в 40-х годах, вы еще мыслили категориями программы, выработанной в 30-е годы? И еще вопрос: как вы относились к опыту, приобретенному в Советском Союзе? Многие из вас были уже знакомы с существовавшей в СССР системой кинопроизводства, знали среду творческих работников... У вас была возможность сопоставить программу, выдвинутую в 30-е годы «Стартом», с условиями развития кино в СССР.

Ежи Боссак. «Старт» и сам зародился, опираясь на советский опыт. Расскажу о том, чего вы наверняка не знаете. На Познаньской улице сохранился особняк, где сейчас помещается одно из государственных учреждений. Раньше там было советское посольство. Там мы смотрели выдающиеся советские фильмы... А когда мы выходили с просмотров, полиция проверяла у нас документы... Программа наша в большой степени была основана на опыте советского кино, но она не была лишь повторением этого опыта. Мы считали, что и производство и прокат следует организовывать, сообразуясь с нашими польскими условиями.

Рышард Кончак. Когда конкретно, в какой период началась у вас в «Чолувке» дискуссия о будущих формах нашей кинематографии?

Ежи Боссак. Я присоединился к «Чолувке» позже остальных. Когда группа уже действовала, я находился в Средней Азии, откуда меня вызвала телеграммой Ванда Василевская. В польскую армию я попал в конце 1943 года, а в «Чолувку» — в начале 1944-го, когда войска были уже за Бугом. У нас не было расхождений во мнениях относительно будущего кинематографии в Польше: все мы были создателями и последователями «Старта».

Станислав Воль. Мы, в общем, не столько дискутировали, сколько беседовали как люди, исходящие из общих предпосылок, ясных и очевидных для всех нас. Уже с первых дней существования «Чолувки» в 1-й дивизии в период ее формирования мы отдавали себе отчет в том, что хотя нашей прямой задачей является запечатлеть на пленке исторические моменты создания Войска Польского, его первые боевые операции, мы в то же время обязаны думать об организации польской кинематографии в целом. Задачи и структура будущего польского кинематографа в его главных чертах представлялись нам бесспорными; дискуссия возникала лишь при обсуждении деталей, вопросов практического осуществления очевидных для нас идей.

Рышард Кончак. Повлияли ли на характер ваших обсуждений и идей беседы с советскими художниками, которых вы знали?

Ежи Боссак. Со многими советскими кинематографистами у нас были личные контакты. С Михаилом Роммом, с которым я познакомился в Ташкенте во время войны, нас связывала сердечная дружба. Встречался я и с Александром Довженко в Ашхабаде. Мы знали кинематографистов из Советского Союза не только официально, но — и по собственным впечатлениям, в частной жизни. Они были энтузиастами советского строя, советского киноискусства.

Станислав Воль. Первое мое знакомство с советскими коллегами состоялось еще во Львове, незадолго до нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Многие режиссеры приезжали во Львов на натурные съемки, для сбора материала... Никто иной как Ромм организовал большую группу польских кинематографистов и добился для них работы в советском кино. Он занимался этим лично.

Ежи Боссак. ...Не случайно, что первый фильм, в создании которого все мы приняли участие, был фильмом о Майданеке. Я знал,

---

* «Старт» — сокращенное название «Общества любителей художественного кино», созданного в Польше в 1930 году и объединившего прогрессивных кинематографистов страны. Деятельность «Старта» способствовала развитию реалистических тенденций в довоенной польской кинематографии и эстетическому воспитанию зрителя. Однако в условиях буржуазного общества программа «Старта» не могла быть осуществлена. «Старт» был распущен в 1935 году.

** Так демагогически (санация — оздоровление) назывался режим, установившийся в Польше в 1926 году; политика «санационной» клики во главе с Пилсудским завершилась крахом буржуазно-помещичьей Польши в 1939 году, захваченной гитлеровской Германией.

*** Имеется в виду создание Польского комитета национального освобождения, находившегося в Люблине (Польша).

что гитлеровцы — преступники, что они убивают людей, знал об уничтожении польского, русского, еврейского населения. Но сообщения об огромных фабриках смерти, где людей посылают в газовые камеры, сжигают заживо, казались мне пропагандистским преувеличением. ...Я прибыл в Люблин со стороны Майданека и увидел штабеля еще не сожженных тел, крематории, увидел горы обуви и своими руками перелистывал удостоверения личности и паспорта людей различных национальностей, рассматривал их фотографии, искал близких... Это были наши первые съемки. Особое значение имеет то обстоятельство, что фильм озвучивался в Москве. Я поехал туда, чтобы наблюдать за озвучанием. Исполнителями были хор и оркестр Министерства кинематографии СССР. Пели по-польски «Роту». Если вслушаться в «Роту», которая звучит в картине о Майданеке, заметен русский акцент...

Людвиг Перский. В первых числах августа 1944 года я выехал из Люблина в Москву за аппаратурой и оборудованием...

Ежи Боссак. ...Мы отправились вместе. Помню, как уговаривали Большакова* дать нам монтажный стол...

Людвиг Перский. ...Стол, а также — пленку и химикаты. Потом весь груз весом в две тонны специальным самолетом доставили в Люблин.

Ежи Боссак. Припоминаю, что Большаков был тогда озадачен: «Немцы все вывезли из Киева, у нас больше нет студии в Минске, ничего нет. Мы должны все восстанавливать».— «А что же нам делать?» — «Работайте у нас».— «Почему у вас? Наша страна уже частью освобождена...» Он говорил «не могу», но подписал распоряжение. То, что нам тогда дали — это был минимум. Но нам дали все, что только возможно, с нами всем поделились. Такие моменты не забываются...

* И. Г. Большаков — руководитель советской кинематографии во время войны.

●

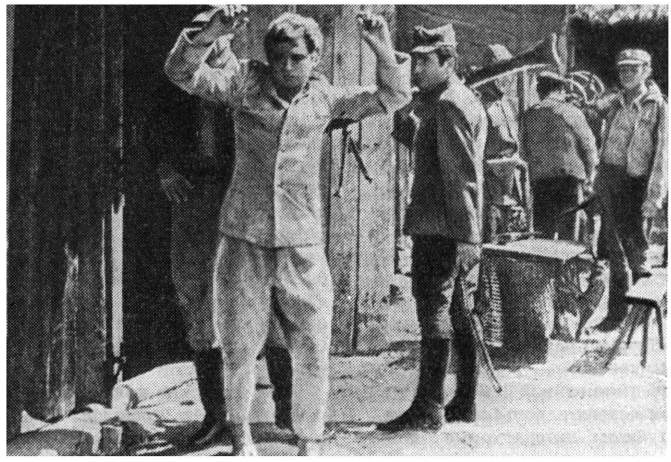
Мы привели лишь небольшую часть воспоминаний польских кинематографистов, стоявших у истоков кино народной Польши. Через все их высказывания красной нитью проходит мысль о том, что киноискусство Польской Народной Республики создавалось не только и не столько усилиями отдельных людей: оно начиналось в условиях братского сотрудничества двух государств — одного социалистического и другого, только вступающего на путь социализма. История дружбы и тесного сотрудничества между кинематографиями Советского Союза и народной Польши — это часть истории братских отношений между двумя нашими странами, которые сегодня продолжают крепнуть и развиваться.

История кино — история страны

Премьера первого послевоенного художественного фильма, созданного в народной Польше («Запрещенные песенки» режиссера Леонарда Бучковского), состоялась 8 января 1946 года. Художественный кинематограф ПНР на два года моложе, чем сама страна. И не кино отмечает сегодня свой юбилей... В общем перечне достижений, которыми встречает свое 30-летие Польская Народная Республика, кинематограф проходит лишь одним разделом, значение которого, однако, существенно на фоне социальных и культурных преобразований, осуществленных в социалистической Польше за 30 лет ее развития.

В год юбилея польским кинозрителям предоставляется уникальная возможность познакомиться с наиболее значительными произведениями национального киноискусства послевоенного периода: в стране проводится обширная ретроспектива «Польская кинематография и тридцатилетие ПНР — Дни польского кино—1974». Показ программ ретроспективы начался в феврале и будет продолжаться до декабря. Всего демонстрируется 40 фильмов. Перечислять здесь все названия нет необходимости. Отметим только, что выдающиеся польские режиссеры — Леонард Бучковский, Ян Рыбковский, Ежи

«Награды и отличия» (*режиссер Ян Ломницкий*)



Кавалерович, Анджей Вайда, Анджей Мунк, Станислав Ружевич, Тадеуш Хмелевский, Ежи Пассендорфер, Ванда Якубовская, Эва и Чеслав Петельские, Казимеж Куц и другие представлены в ретроспективе лучшими своими картинами, некоторые — тремя-четырьмя. Программа включает и самые ранние произведения польского социалистического кинематографа и самые последние ленты. Наряду с фильмами, поставленными по оригинальным сценариям, будут показаны и экранизации польской классики («Фараон», «Кукла» и многие другие).

Двадцативосьмилетняя история польского социалистического кино — это своего рода история всей страны, поскольку в фильмах польских режиссеров можно найти яркие повествования об отдельных этапах развития народной Польши и росте социалистического самосознания ее народа. Зрители юбилейной ретроспективы как бы еще раз заново пройдут вместе со страной весь свой славный исторический путь.

Новый поворот знакомой темы

Одной из важных задач современного польского киноискусства является художественная разработка тем, освещающих историю Польской Народной Республики. К удачным фильмам этого направлсния польская кинокритика относит недавно вышедшие на экраны «Награды и отличия» Яна Ломницкого и «Темную реку» Сильвестра Шишко.

Литературная первооснова обеих картин широко известна в Польше. Обе повести — «Награды и отличия» Вацлава Билинского и «Темная река» Ежи Гжимковского — в свое время были оценены критикой как значительные произведения польской прозы, получили литературные премии. Интересно отметить почти полную идентичность биографий авторов обеих книг.

Ежи Гжимковский родился в 1930 году, семнадцати лет вступил добровольцем в войска внутренней безопасности, затем работал в милиции. Он сотрудничал в заводской печати на металлургическом предприятии «Варшава» — оттуда пришел в большую литературу.

Вацлав Билинский родился в 1921 году. В 1944—1946 годы он был солдатом Войска Польского, после демобилизации некоторое время работал в промышленности, потом — на Польском радио.

Билинский, будучи старше Гжимковского на девять лет, раньше, чем его коллега, прошел те же этапы жизненного пути: служение Родине с оружием в руках; труд рабочего; литературная работа. Много лет спустя после литературного дебюта каждый написал повесть о первых месяцах народной власти. Оба рассказали о времени, частицей которого были собственные биографии писателей. И Билинский и Гжимковский были не только свидетелями истории: они сами творили историю, сражаясь и работая во имя будущего народной Польши.

«Темную реку» экранизировал дебютант Сильвестр Шишко, ранее работавший в кино вторым режиссером. «Награды и отличия» поставил опытный Ян Ломницкий: у него десять лет стажа работы в игровом кино и еще десять лет до этого он занимался документалистикой. Появление обоих фильмов рассматривается польской критикой как важное событие, позволяющее говорить о возрождении той тематики, которая занимала центральное место в кино Польши 50-х — начала 60-х годов и, казалось, была тогда исчерпана до конца (темы войны, оккупации, антифашистского Сопротивления, строительства народной власти).

Ныне польские художники рассматривают прошлое страны и народа под иным, новым углом зрения, с высоты приобретенного исторического и творческого опыта. Их сегодняшний взгляд на историю первых месяцев и лет народной Польши отражает точку зрения граждан социалистического государства, членов общества, уверенно идущего по пути социалистических преобразований, выбранному раз и навсегда.

В статьях, посвященных названным картинам (особенно это касается «Наград и отличий»), непременно возникает сравнение с классическим произведением польского кино — «Пеплом и алмазом». Критика обращает внимание на существенное отличие центрального конфликта в новых фильмах, столь не похожего на главную коллизию «Пепла и алмаза»: герой Вайды находился в трагическом разладе с действительностью, на крутом историческом повороте он был не в силах преодолеть этот разлад; герои Ломницкого и Шишко находятся в трудном поиске верного пути, но их способность к преодолению сложных жизненных обстоятельств не вызывает сомнений, они принадлежат будущему, а не прошлому — вот что существенно. Известный историк кино Залуский пишет: «Здесь нет белых лошадей и горящего спирта», намекая на известные эпизоды фильма Вайды, в которых чувствовался оттенок романтической ностальгии, и эти слова звучат как одобрение.

Характерно, что в обоих фильмах, о которых идет речь, есть три главных персонажа: тот, кто с самого начала сказал безоговорочное «да» народной власти; ее непримиримый противник и — колеблющийся, который закономерно приходит к тем, кто сказал «да». И сверхзадача современных картин качественно иная. Как отмечает рецензент журнала «Фильм», «картина «Награды и отличия» является подготовкой к великому фильму о польской революции, которого мы ждем».

Таким образом, две картины этого года, созданные режиссерами Яном Ломницким и Сильвестром Шишко, наметили новый поворот старой темы.

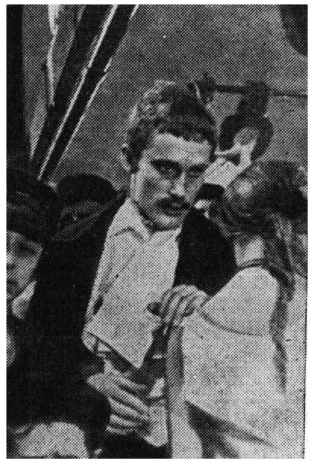
Снимает Анджей Вайда...

Большие надежды связаны у польской кинокритики с фильмом «Земля обетованная», который снимает Анджей Вайда по произведению классика польской литературы Владислава Реймонта. Вот некоторые высказывания режиссера о будущей картине:

— Теперь все занимаются отдаленной историей, XVII веком и еще более ранними столетиями, приключениями, погонями, битвами... Из духа противоречия, возможно, я решил обратиться к иной исторической традиции, которая гораздо ближе генеалогии современной Польши. В этом главная причина, по которой я взялся за свою новую работу. Это будет фильм об эксплуатации, о системе насилия, о борьбе рабочих. Сегодня, особенно среди молодежи, мало кто отдает себе отчет в том, что значит на деле слово «эксплуатация».

— Меня увлекает и тот факт, что «Земля обетованная» является, пожалуй, единственной в польской литературе книгой, касающейся проблемы денег, погони за богатством.

— В фильме, следующем роману Реймонта, будут периодически появляться зрительные эквиваленты экономических и политических категорий. Мне



«Земля обетованная» (режиссер Анджей Вайда)

хотелось бы воспользоваться материалом книги Реймонта как своего рода иллюстрацией к тезисам Коммунистического манифеста, которые я ввожу в картину. Сейчас трудно сказать, как конкретно это будет выполнено. Известно только, что будут использованы рисованные кадры Яна Леницы, которые я вмонтирую в определенных местах, чтобы с их помощью выразить в «Земле обетованной» идеи, которые нельзя передать средствами игрового кинематографа.

— Мне всегда хотелось сделать исторический фильм, постановка которого не была бы связана со строительством специальных декораций, который можно было бы снимать как фильм современный — на натуре, в естественных интерьерах. В данном случае это особенно важно, поскольку речь в картине пойдет не только о жизни отдельных людей — в ней будет дан образ целого города. Сегодня еще есть возможность снять Лодзь из «Земли обетованной», а через 5—10 лет все это исчезнет бесследно...

●

Наш фрагментарный обзор не претендует, разумеется, на полноту. История кинематографа народной Польши богата интереснейшими событиями, часть которых еще ждет своего исследователя. Что же касается настоящего, то здесь, в первую очередь, обращает на себя внимание рост творческой активности польских художников; отдельные результаты этого благотворного процесса — уже налицо, что дает основания оптимистически оценивать перспективы развития социалистического киноискусства в Польской Народной Республике.

В. Головской

Он выбрал социализм

«Темная река» («Ciemna rzeka»)

(по мотивам одноименной повести Ежи Гжимковского). Автор сценария и режиссер Сильвестр Шишко. Оператор Мацей Киевский. Художник Анджей Борецкий. Композитор Ежи Максимюк. Производство творческого объединения «Иллюзион» (Польша).

Фильмы, которые сегодня создаются в народной Польше, с их общественно важной проблематикой, обращены к самой широкой аудитории, и надо сказать, что зрители очень чутко реагируют на такую направленность киноискусства: посещаемость польских картин за последнее время резко возросла. Такие ленты, как «Коперник», «В пустыне и в пуще», «Свадьба», уже в первые недели широкого показа просмотрело по нескольку миллионов человек. Да и ряд других недавно созданных польскими кинематографистами произведений привлек живое внимание зрителей, вызвал широкую дискуссию в печати.

Думается, что столь заинтересованное отношение общественности и специалистов-киноведов к новым польским картинам не в последнюю очередь объясняется умением художников найти, в современной жизни или в на-

циональной истории, и показать на экране положительного героя — во всей его сложности, будь то великий средневековый астроном Коперник или молодой ученый из фильмов Кшиштофа Занусси, живущий сегодня.

К этой группе фильмов можно смело отнести первую самостоятельную постановку Сильвестра Шишко «Темная река». Для своего дебюта в художественном кино режиссер выбрал повесть Ежи Гжимковского, рассказывающую о первых шагах народной власти в польской деревне, о периоде формирования нового общественного уклада, о времени поисков, борьбы и самоопределения. Тема далеко не новая и для послевоенной польской литературы и для польского кино. Более того, это центральная тема «польской киношколы» 50—60-х годов, давшая немало важных для польской культуры произведений с «Пеплом и алмазом» Ежи Анджеевского и Анджея Вайды во главе.

Сегодня, спустя тридцать лет со дня провозглашения в июле 1944 года Манифеста Польского комитета национального освобождения — первого правительства народной Польши, обращение польского кинематографа к страницам недавней истории страны особенно знаменательно. И «Темная река» Сильвестра Шишко и «Награды и отличия» Яна Ломницкого вместе с некоторыми другими новыми польскими фильмами того же тематического круга вновь и вновь возвращают зрителя, особенно молодого, к тем дням и месяцам, которые определили место Польши в современном мире, в социалистическом содружестве братских стран.

Вопрос только в том, сумели ли художники найти свой сегодняшний угол зрения на многократно описанные и показанные проблемы? Удалось ли им отыскать современное идейно-художественное решение этих проблем?

Повесть Ежи Гжимковского «Темная река», написанная в 1968 году, привлекла Сильвестра Шишко достоверностью конфликта, точностью описаний, правдиво воссоздающих атмосферу времени. И еще одной, быть может, главной своей особенностью: действие книги происходит в деревне.

...Весна. Деревня близ Люблина на берегу полноводной реки. Тишина. Покой. В деревенском костеле идет служба. Но вдруг все мгновенно меняется: из костела, из домов выбегают вооруженные крестьяне, вскакивают на лошадей, на телеги. Партизанский отряд крестьянских соединений «Батальоны Хлопске» спешит на помощь соседней деревне, где бесчинствуют фашистские каратели.

Среди партизан молодой, крепко сколоченный парень, бросающийся в самое пекло сражения. Вот он склоняется над убитым немцем, снимает с него автомат, ласково, словно живое существо, поглаживает оружие. Это Зенек, по прозвищу Хромой, и может быть, именно хромота заставляет парня биться так самоотверженно, словно ему необходимо доказать свое право сражаться наравне со всеми...

А бой подходит к концу: немцы, отстреливаясь, отступают, и одна из пуль «достает» Зенека. Тяжело раненного партизана везут на телеге в родную деревню.

Так начинается фильм. Это как бы пролог, знакомящий зрителя с местом действия и действующими лицами. А после титров, идущих на фоне полноводной реки, мы видим ту же деревню летом 1944 года, когда пробил долгожданный час освобождения, и жители деревни радостно приветствуют русских и польских танкистов.

Отгремела война, но свобода не принесла немедленного решения всех проблем. «Кто знает, как теперь будет?» — вот вопрос, мучительно бередящий души крестьян. Раньше цель была ясна — бить немцев. А теперь? Почему бывший командир партизанского отряда Матеуш, ныне возглавляющий сельскую общину, сомневается в целесообразности раздела земли? Почему сняли с должности начальника милиции отважного партизана Александра? Почему, наконец, партизан Бенек, батрачивший до войны на кулаков, теперь скрывается в лесах, вступил в банду Хусажа, уничтожающую коммунистов и всех тех, кто принял новую власть? На эти и многие другие вопросы ищет ответа и Зенек (актер Мацей Гурай) — главный герой фильма и главная его удача. Режиссер, вслед за автором повести создал образ молодого человека, ищущего, стремящегося во что бы то ни стало понять окружающую его новую действительность, найти свое место в ней.

В повести Гжимковского Зенек так размышляет об этом: «Трудные были военные времена, но хотя бы ясно было, в чем дело. Кто — враг, а кто — друг. Теперь все перевернулось. Как будто все — поляки, а смотрят друг на друга волками. Революция? Но ведь революция несет справедливость. Кто прав, Янек или Матеуш? Бенек стал врагом, а был своим парнем, партизаном. Почему Бенек против новой власти? Раньше он, Зенек, кое-что значил. С ним считался Матеуш, ребята. «Крест за отвагу» получил. И что же, кому он теперь нужен?»

В образе Зенека авторы как бы сфокусировали весь сложнейший комплекс суждений и мнений. Когда все решало оружие, хромота молодого парня не была решающим фактором. Теперь же его не взяли в армию, и остался он на распутье: и в лес не ушел, сколько

«Темная река»

ни уговаривал его Бенек, и оружие в милицию не сдал, несмотря на просьбы Матеуша и Янека. Да и как расстаться с оружием, если бандиты сегодня нападают на дом соседа, а завтра пожалуют и к самому Зенеку. Тревожное, страшное время! Особенно, когда нет друзей, когда ощущаешь свою ненужность, одиночество, потерянность, словно люди, с которыми ты был связан партизанским прошлым, стали говорить на разных языках. Необходимо все понять и принять единственно правильное решение. А жизнь торопит, жизнь не дает времени на размышления. Активизируется антинародное подполье. Все чаще и чаще «лесные» навещают деревню, поджигают дома, убивают неугодных людей. С другой стороны, организуется народная милиция, войска внутренней безопасности проводят облавы, ищут оружие...

Тема оружия, точнее — необходимости расстаться с оружием становится главным драматургическим нервом фильма. Может даже показаться, что эта проблема занимает в картине слишком много места. Но это не так. Многие в те годы прятали оружие: одни на всякий случай, другие — надеясь на скорые перемены, третьи, чтобы из-за угла в темноте убивать сторонников народной власти. Вот почему тот, кто не сдал оружие, считался потенциальным врагом.

В эти короткие, но такие насыщенные месяцы 1944 года законы военного времени пришли в столкновение с законами мирной жизни. То, что еще недавно было героизмом, сегодня стало граничить с преступлением. Зенек убивает двух бандитов, напавших на дом соседа, не дает вывезти награбленное добро, а старый Матеуш сокрушается: «Что же ты наделал? Кто тебе велел стрелять? Для этого есть милиция, нельзя разводить анархию...»

Так драматизм событий, соединяясь с драматизмом промежуточной позиции колеблющегося Зенека, создает на экране поле высокого напряжения, заставляет зрителей, затаив дыхание, следить за процессом личного и общественного созревания героя.

Здесь режиссеру очень помог молодой, делающий первые шаги в искусстве актер Мацей Гурай. Гурай сыграл своего ровесника Зенека с той мерой взволнованности, сопереживания и искренности, которая характерна для польской актерской школы. Не нужно долго гадать, чтобы понять, к о г о взял за образец молодой актер. Конечно же, Збигнева Цибульского в роли Мацека Хелмицкого! Недаром, как рассказал недавно, будучи в Москве, Мацей Гурай, во время учебы в киноинституте он написал большую работу об этой памятной роли знаменитого актера.

Мацек из «Пепла и алмаза» — Зенек из «Темной реки»... Сравнительный анализ двух этих образов мог бы стать темой особого, чрезвычайно интересного исследования. Оба молоды, оба сражались с фашизмом во время войны, оба оказались на распутье в первые же дни мира, оба должны выбирать, наконец, оба погибают... Внешне как будто бы и похожие, но в то же время — качественно разные, по своей внутренней сути не совпадающие герои. Мацек — весь мыслями в прошлом, он не приемлет настоящего и страшится ду-

мать о будущем (таким и сыграл его Цибульский), Зенек осваивается в настоящем и глубоко озабочен завтрашним днем (это очень тонко передает Гурай). Мацек слепо повинуется приказу (узнав о решении руководства Армии Крайовой, занявшего враждебную позицию по отношению к народной власти, устроить покушение на видного коммуниста, он восклицает: «Они хотят, чтобы мы за них убивали! Ну что же, мы можем». И он действительно убивает, не задумываясь — з а ч т о, а главное — в о и м я ч е г о!), для Зенека слепо повиноваться чужой воле немыслимо. Именно здесь и обнаруживает себя тот принципиально новый подход к известной теме, который позволяет говорить о фильме Сильвестра Шишко как о значительном самостоятельном вкладе в современное польское киноискусство, обращающееся к необыкновенно важным и настоятельно требующим всестороннего анализа моментам национальной истории.

Эволюция героя в «Темной реке» прослеживается режиссером и актером неторопливо, подробно, аргументированно, и потому решение Зенека сдать оружие властям вполне убеждает. Что же касается гибели героя фильма в момент, когда он наконец решился отдать свой автомат, добытый в бою, тут с режиссером хотелось бы поспорить. Конечно, как говорил С. Шишко, «тогда многие платили жизнью за принятые решения», но есть еще логика психологического и социального развития образа, и ее-то, думается, нарушил режиссер в целях максимальной драматизации повествования. Смерть Зенека воспринимается как режиссерский произвол (к тому же и художественное решение этого эпизода грешит красивостью и сентиментальностью, не свойственными фильму в целом).

Тогда как гибель Мацека Хелмицкого, хотя и случайная, внутренне, драматургически закономерна. И. Рубанова в книге «Польское кино: фильмы о войне и оккупации» (М., 1966) справедливо писала: «Смерть, которой обычно завершаются сюжеты или сюжетные линии, линии его (Вайды.— *В. Г.*) произведений, для художника — высшая мера приговора. Смерть Мацека в «Пепле и алмазе» — выражение вайдовского максимализма. Это он поднимает нерасторжимую антиномию вины-беды до высокой трагедии».

Мацек Хелмицкий и ему подобные совершили трагическую ошибку, когда не поняли и не приняли новую жизнь, и потому они обречены. Зенек после долгих сомнений и трудных поисков обретает свое место в жизни страны, строящей социализм. И то, что он погибает в тот момент, когда правильный выбор сделан, не кажется мне драматургически убедительным. (Интересно отметить, что в повести герой тоже сдает оружие, но... остается жить.)

Ежи Гжимковский, участник и свидетель послевоенных событий в Польше (семнадцати лет будущий писатель был зачислен в войска внутренней безопасности), написал о том, что он видел и хорошо знал. В книге о судьбе Зенека рассказывается подробнее, его био-

«Темная река»

графия прослеживается с довоенных времен, процесс формирования и эволюции взглядов героя показан последовательно и полно. Сильвестр Шишко подошел к задаче экранизации книги творчески, с точным ощущением своей кинематографической задачи. Мы почти не видим на экране событий, составлявших содержание первой половины повести. И это вполне оправданное решение. (Напомню, что точно так же поступил Анджей Вайда, экранизируя многоплановый роман Ежи Анджеевского «Пепел и алмаз».) Однако при этом не обошлось и без потерь. Стремление режиссера коснуться как можно большего количества проблем порой оборачивается беглой иллюстративностью: вот сцены, иллюстрирующие позицию церкви в послевоенной Польше, вот как совершалась церемония первого в деревне гражданского брака, вот пример распада крестьянской семьи и т. д.

Сильно изменил экран и любовную линию, важную в художественной структуре книги. Режиссер пытается романтизировать Хелю, возлюбленную Зенека, но не находит достаточно убедительных внутренних мотивировок в характере героини, в результате чего и сам этот образ и отношения героев приобретают черты неопределенности.

Однако названные и некоторые другие просчеты не меняют главных результатов принципиально верного режиссерского подхода к экранизации богатого и интересного литературного материала: на итоговую удачу фильма они не повлияли.

Итак, образ Зенека разработан в картине глубоко и всесторонне, гораздо полнее и убедительнее всех остальных. Но было бы абсолютно неверно считать «Темную реку» фильмом одного героя. Зенек раскрывается зрителю в многообразии своих связей с односельчанами — Матеушем, Янеком, Бенеком, отцом, ксендзом; каждый из них по-своему интересен.

Особенно важен в идейно-художественной концепции фильма образ Янека (Зыгмунт Малянович). Боец Войска Польского, коммунист, он возвращается в деревню, чтобы воплотить в жизнь идеи социализма. Честность, решительность, человечность — вот качества Янека, привлекающие к нему односельчан. И формирование взглядов Зенека происходит под несомненным влиянием Янека. «Тебе, Зенек, никто не поможет,— говорит другу Янек.— Ты запутался и должен сам все решить. Иначе без конца будешь мучиться...»

Сцена гибели Янека, попавшего в бандитскую засаду, одна из самых драматичных в фильме. Погибает и третий из довоенных друзей — Бенек (Анджей Юрчак), поддавшийся антикоммунистической пропаганде, ушедший в лес, чтобы вести вооруженную борьбу с новой народной властью. В судьбах этих трех молодых людей выражен драматизм эпохи, ее сложность и противоречия.

Немаловажна в фильме и роль Матеуша (Франтишек Печка). Пожилой крестьянин, он в годы войны возглавлял партизанский отряд, потом стал старостой; он поддерживает народную власть, но ему самому еще надо многое понять и осмыслить; вот почему Матеуш не всегда может объяснить крестьянам политический смысл происходящих событий. Особой остроты конфликт достигает в эпизоде общего собрания в связи с проведением сельскохозяйственной реформы. Матеуш яростно спорит с Янеком, возражает против немедленного раздела земли между бедняками. «Землю нам дали,— восклицает он,— а что с ней делать, с землей-то? Где зерно, где лошади?» «Не все сразу,— урезонивает его Янек.— Народная власть еще не окрепла, еще не может обеспечить крестьян всем необходимым...» Но доводы Янека не всех убеждают, и тогда впервые поднимает голос Зенек. Он находит простые и душевные слова в поддержку реформы.

«Что ты за человек, Зенек,— удивляется Янек.— То ведешь себя как реакционер, то как коммунист. Скажи, что в тебе сидит?..» «Если бы я знал»,— отвечает Зенек.

Не всем персонажам фильма хватило драматургического «пространства». Отец Зенека (Болеслав Плотницкий), Хеля (Алиция Яхевич), Владка (Ванда Нейман), Александр (Рышард Петруски) — фигуры, по сути дела, служебные, не слишком запоминающиеся.

Но есть в картине еще один «герой» — сама польская деревня. Это и крестьянские дворы, и земля-кормилица, и река, свидетель всех радостей и горестей крестьян. Деревня в фильме — не фон, а конкретно действующая реалия, и здесь еще одна несомненная удача постановщика.

Итак, перед нами не только исторический фильм, но и фильм политический, актуальный, с сегодняшних, современных позиций раскрывающий важнейшую тему социалистического киноискусства. Автор фильма познакомил нас с человеком сложной судьбы, молодым поляком, прошедшим трудный путь самоопределения и сделавшим в итоге свой сознательный, единственно верный выбор.

Он выбрал социализм.

Этим, прежде всего, интересен и важен для нас фильм «Темная река».

С. Торопцев

Ниспровергатели кинематографии китайского народа

О тождестве маоистских и тайваньских концепций развития китайского кино

Маоизм еще не написал своей собственной «Истории китайского кино». Ведь, решись он на подобное предприятие, ему пришлось бы изворачиваться между фактами истории и фальшью своей тенденциозности.

Среди политических ярлыков, в несметных количествах раздававшихся маоистской «культурной революцией», важное место занимает осуждение прогрессивного китайского искусства прошлых лет и отрицание его влияния на искусство КНР: «черная линия литературы и искусства тридцатых годов», «слепок с кино тридцатых годов» и тому подобные «ругательные» словосочетания. Ими помечен не один фильм в пресловутом «Списке четырехсот фильмов — ядовитых трав и фильмов с серьезными ошибками», составленном в сентябре 1967 года хунвэйбинами Пекинского института кинематографии. Тут и известная миру экранизация рассказа великого китайского писателя Лу Синя «Моление о счастье»; и «Прилив южного моря» одного из старейших кинематографистов Китая Цай Чу-шэна, чья «Песня рыбаков» еще в 1935 году была отмечена премией Московского международного кинофестиваля; тут и «Сестры по сцене» — фильм на столь редкую в китайском кино тему, как жизнь актеров классического театра; и комедия «Семьдесят два квартиранта» — ее «ядовитость», видимо, в том, что, продолжая добрую традицию 30—40-х годов, фильм сохранял национальную окраску, снимаясь на широко распространенном на юге страны кантонском диалекте с участием национальных актеров, тогда как тенденция нынешнего маоистского кино обратная — игнорируя местную специфику, принудительно распространять среди национальных меньшинств пекинские «образцы»...

Ну, а уж о самих фильмах 30—40-х годов и говорить нечего: хунвэйбиновский «Список» не оставил от них камня на камне:

«Уличные ангелы» — «ратует за буржуазный гуманизм, распространяет вульгарные, низменные интересы»;

«Перекресток» — «обходит стороной национальные противоречия, проповедует пессимизм и бездеятельность, ратует за буржуазную теорию человеческой сущности»;

«Дети тревог» — «воспевает буржуазную интеллигенцию»;

«Весенние воды текут на восток» — «приукрашивает реакционных гоминьдановских правителей, чернит облик трудового народа, проповедует буржуазный гуманизм»;

«Вороны и воробьи» — «порочит облик трудового народа, проповедует буржуазный гуманизм»...

Перечисленные произведения не зря выбраны хунвэйбинами для своих нападок — это классика китайского кино 30—40-х годов, в создании которой участвовали лучшие кинематографисты, активные деятели прогрессивного «левого крыла». Фильм «Дети тревог» (1935) рассказывал о становлении демократического сознания у молодой интеллигенции Китая, о ее переходе на позиции национально-освободительного движения. Над сценарием работали Тянь Хань и Ся Янь, в 30—40-е годы преследовавшиеся гоминьдановской реакцией за свои революционные убеждения, а в наши дни... занесенные «культурной революцией» в списки «черных бандитов». Именно в этом фильме впервые прозвучал написанный Не Эром на слова Тянь Ханя «Марш добровольцев», который затем стал боевой песнью китайской Красной армии, а с образованием КНР — ее официальным гимном, «ниспровергнутым» хунвэйбинами за «реакционность» («Вставай, кто быть рабом не хочет» — не против этого ли «восстали» хунвэйбины, пожелавшие стать «рабами» «председателя Мао»?).

«Уличных ангелов» (1937) — трагедию

«дна» буржуазного общества, безысходности «маленького человека», его беззащитности — поставил по своему сценарию Юань Му-чжи, один из самых талантливых кинематографистов Китая, прочно связавший свою жизнь с коммунистической партией; в 1938 году он организовал Яньаньскую киногруппу документалистов, которая сняла целый ряд исторических материалов о жизни этого освобожденного района — колыбели китайской народной революции. После 1949 года Юань Му-чжи стал первым руководителем Управления кинематографии министерства культуры КНР, организатором нового, народного кино.

«Перекресток» (1937) — дает широкую картину жизни молодой интеллигенции в трудный час испытаний для родины, показывает ее расслоение, слабость, с мужественной уверенностью в будущем зовет к борьбе. Фильм поставил Шэнь Си-лин, режиссер с острым социальным виденнем, нетерпимый и принципиальный, один из тех, кто в 1930 году создал Лигу левых писателей (возглавлявшуюся Лу Синем), в 1933 году — первую революционную организацию китайского кино, Китайское кинематографическое общество; один из пятидесяти деятелей культуры, решительно приветствовавших в декабре 1932 года установление дипломатических отношений между Китаем и Советским Союзом.

Прогрессивные кинематографисты Китая, талантливые художники и патриоты, создали в 40-е годы ряд выдающихся произведений. Ши Дун-шань поставил в 1947 году фильм с поэтическим названием «Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака» — панораму трудной жизни глубинных территорий страны в период войны с Японией. Композиционное ядро фильма — разъезды по стране патриотической театральной «Бригады спасения Родины». В одну из таких бригад в годы войны входил сам Ши Дун-шань, так что в художественные образы он в какой-то мере переплавил и подлинный материал собственной биографии.

Обруганные хунвэйбинами «Весенние воды текут на восток» (1947) раскрывали печальный контраст военного и послевоенного гоминьдановского Китая: патриоты, сражавшиеся за родину, после войны оказались, по существу, на «дне», власти о них «забыли», а предатели, сколотившие капитал, сотрудничая с японцами, вошли в число «героев» и пробрались к сытным «кормушкам». Фильм поставил Чжэн Цзюнь-ли вместе с Цай Чушэном, который в следующем же году был вынужден бежать из Китая, спасаясь от преследований реакционного правительства Чан Кай-ши.

А Чжэн Цзюнь-ли в 1949 году удалось поставить один из лучших фильмов в истории китайского кино «Вороны и воробьи», многоплановое произведение, где за внешней историей сплочения жильцов одного шанхайского дома в их борьбе с хозяином, гоминьдановским чиновником, незаконно захватившим дом, виден актуальный политический подтекст — борьба с прогнившим гоминьданом в масштабе всего Китая. Этот фильм заслуженно получил первую премию на проведенном в 1957 году министерством культуры КНР конкурсе фильмов 1949—1955 годов. Хунвэйбины же просто-напросто оболгали это произведение. Как, впрочем, и многие другие...

●

При поверхностной оценке хунвэйбиновщина может быть сочтена левацким перехлестом, впоследствии забытым. Именно так, кстати, после 1969 года Пекин и «очищал» себя от неблаговидных деяний Пекина времен «культурной революции». Однако хунвэйбиновщина — не случайность, не «инициатива масс», как о том любят теоретизировать в Пекине. Хунвэйбиновщина была официально, сверху одобрена и инспирирована, хунвэйбиновщина — это истинная суть маоизма. И маоизм пытался делать вид, будто не знаком с нею, потому только, что предпочитает жить «в маске», не демонстрируя слишком открыто своей сущности. Хунвэйбины и их движение принадлежат не только прошлому: вчерашних погромщиков сослали в деревни на «перевоспитание», но идея осталась — лазейка для погромщиков завтрашнего дня,

новой волны «перманентной культурной революции». В принятом 28 августа 1973 года на «таинственном» X съезде КПК новом Уставе КПК маячит мрачная тень хунвэйбиновщины: в 7-й статье 3-й главы, где перечисляются «революционные массовые организации», долженствующие подчиняться обновленному маоистскому «единому руководству» КПК, среди «государственных органов», «профсоюзов», «федерации женщин» обозначены и хунвэйбины — как законная и благословляемая сверху организация.

Всколыхнувшая Китай с начала 1974 года кампания «критики Конфуция и Линь Бяо» воспринята во всем мире как «второй раунд» «культурной революции». И на гребне ее опять оказались хунвэйбины, новые погромщики новых противников Мао Цзэ-дуна. Газета «Жэньминь жибао», орган ЦК КПК, публикует с явно провокационными целями такие недвусмысленные материалы, как, например, «жалоба» распоясавшегося школьника: «Почему нам не разрешают вступать в хунвэйбины?».

В редакционном примечании «Жэньминь жибао» подчеркивает, что это далеко не частный вопрос, а важная проблема, касающаяся всего общества. И действительно: после нескольких лет затишья на сцене снова появляются хунвэйбины и хунвэйбиновщина в почти тех же (внутренне — совершенно тех же) формах, что и во времена «культурной революции».

Связи между хунвэйбинами и официальными институтами не скроешь. И после опубликования цитированного выше хунвэйбиновского «Списка» центральная пресса не раз — и в не менее грубом тоне — «ниспровергала» достижения прогрессивного китайского кино 30—40-х годов. В годы «культурной революции» орган ЦК КПК газета «Жэньминь жибао» широко оповещала о хунвэйбиновских «судилищах» над «контрреволюционерами» (под этим ярлыком скрывались люди, неугодные маоизму), а в распространявшихся в КНР печатных изданиях помещались фотографии садистских издевательств, где, кстати, руки жертвам заламывали не хунвэйбины, а солдаты — сила вполне официальная. И яростная кампания «критики» так называемых «четырех молодчиков» велась тоже на официальном уровне. А в эту осужденную «четверку» входили три работника культуры, много сделавшие для создания китайской кинематографии и для развития ее левого, прогрессивного направления в 30—40-е годы, — Ся Янь, Тянь Хань, Ян Хань-шэн. Критика ведущих пекинских печатных органов — журнала «Хунци», газет «Жэньминь жибао» и «Гуанмин жибао» — велась в совершенно беспардонном тоне и абсолютно неаргументированно.

Например, 12 декабря 1970 года «Гуанмин жибао» обрушила критическую дубину (я не могу сказать «проанализировала», ибо ортодоксальная маоистская «критика» и точный, глубокий научный анализ — вещи несовместные) на фильм режиссера Ши Дуншаня «Марш победы», поставленный по сценарию Тянь Ханя в 1940 году. Критик-маоист считает преступлением то, что фильм изображал солдат гоминьдановской армии (в которую в то время входили и коммунистические части), сражавшихся против японских захватчиков, мужественными людьми и тем самым, вкупе со всей кинематографией, «перекраивал историю, выдавал черное за белое, гоминьдановских реакционеров превращал в героев».

«Марш победы» — сложное произведение, как бы состоящее из двух частей, во взаимодействии которых складывалась ведущая идея: к победе в войне против агрессора нельзя прийти опираясь на одну только военную стратегию; важным фактором победы является сила народных масс. Боевые эпизоды первой части картины показывали мужество солдат-патриотов, отдававших свою кровь и свои жизни за родину (а отнюдь не за «гоминьдановскую идею», что пытается инкриминировать им пекинский критик); во второй же части ярко передан высокий патриотический дух народа, не сломленного жестокостью врага; в обобщающем символическом финале народ брался за оружие и вместе со своей армией разбивал японцев.

Гоминьдановская цензура тогда же, в 1940 году, прекрасно поняла подлинно революционную идею произведения — из фильма вырезались целые сцены. Гоминьдан боялся прогрессивного искусства и, чтобы обмануть народ, называл его «реакционным». А через тридцать лет этот же фильм «Марш победы» маоизм в газете «Гуанмин жибао» назовет «памятником реакционерам». Не слишком ли разительное сходство?!

В 1965 году на Тайване вышла книга Чжун Лэя «Китайское кино за пятьдесят лет». Прогрессивную левую кинематографию 30—40-х годов, создававшуюся коммунистами и их единомышленниками: Ся Янем, Тянь Ханем, Ян Хань-шэном, Шэнь Си-лином, А Ином, Ши Дун-шанем и другими,— Чжун Лэй беззастенчиво именует «узурпированной» и «близкой к бандитским элементам» (что на антикоммунистическом языке Тайваня означает коммунистическую партию). Так вот, эта самая книга о «Марше победы» не упоминает вовсе! Нет такого фильма для Чжун Лэя, не нужен он ему! Но если бы «Марш победы» в самом деле был таким уж «антикоммунистическим», каким его хочет представить пекинский критик,— на Тайване его, поверьте, не «забыли» бы!

Все это весьма и весьма симптоматично — сливаются в одно целое, сближаются «забывчивость» Тайваня и раздраженность Пекина. Китайское кино периода 30—40-х годов «мешает» и тем и другим!

Конечно, оно создавалось кинематографистами, придерживавшимися различной политической ориентации, среди них были и правые, однако на волне общенационального патриотического подъема, всколыхнувшего китайский народ в ответ на японскую агрессию 1931 года и особенно — 1937 года, широкий зрительский отклик могли вызвать лишь подлинно патриотические прогрессивные произведения, зовущие к борьбе.

Таким и было «кино сопротивления». Прогоминьдановские правые кинематографисты с их лозунгами «мягкого» кино, отвлекающего от «жесткой» действительности, с их призывами к «чистой кинематографичности», «искусству для наслаждения», с их нелепой «теорией мороженого» («фильм — сладкое мороженое для глаз, мягкая софа для души»), идейно обанкротились. Зритель, чья национальная гордость была уязвлена японской агрессией и захватом китайских земель, не принимал ни «развлекающего», ни «отвлекающего», ни «среднего», колеблющегося между правым и левым политическими полюсами, кинематографа. Киноискусство 30—40-х годов в Китае — это в первую очередь прогрессивное «левое кино», помогавшее сплочению лучших сил китайского кино. Вот что в нем главное! Созданный в январе 1936 года Союз шанхайских кинематографистов по спасению родины призвал всех кинематографистов страны объединиться в «единый фронт спасения страны» для выпуска «фильмов, помогающих делу национального освобождения».

Гоминьдановские соглашатели, как огня, боялись этой левой программы. Они разогнали Союз, арестовали Тянь Ханя и Ян Хань-шэна, вынудили скрываться Ся Яня. Но патриотического духа творческой интеллигенции они не сломили. «Кино сопротивления» не угасло! Продолжалось создание фильмов, которые не могут быть вычеркнуты из истории китайского прогрессивного киноискусства.

Сегодня вопрос полного и правдивого освещения фактов истории китайского кино, в особенности — ее интересного и прогрессивного периода 30—40-х годов,— это вопрос политический. Речь идет об отношении к демократическому наследию киноискусства Китая, ценность которого пытаются поставить под сомнение в Пекине, поскольку нынешним китайским правителям явно невыгодно, например, сравнивать выдающиеся кинопроизведения, созданные передовыми художниками страны в годы антиимпериалистической и революционной борьбы китайского народа, с примитивными пропагандистскими лентами, прославляющими «великого кормчего» и политику великодержавного шовинизма, проводимую Пекином. Не только художественный уровень класси-

ческих фильмов китайского кино, столь резко отличающийся от уровня сегодняшних лент, снимаемых в Китае, вызывает раздражение маоистов; их погромная критика, в пылу которой они как угодно искажают факты, направлена в первую очередь против идейного содержания произведений 30—40-х годов, проникнутых духом революционности и подлинного патриотизма, ничего общего не имеющего с сегодняшними задачами пекинской пропаганды, с внутренней и внешней политикой Пекина.

●

Посмотрим теперь, как освещается этот интересный период историками Тайваня — на прямо противоположном (внешне!) политическом полюсе.

В последнее десятилетие к китайскому кино, особенно периода 30—40-х годов, обнаружился явственный интерес в мире. Не говоря уж об обилии статей, исследующих эту проблему с любых позиций (в том числе и фрейдистских, как, например, в некоторых работах Д. Викланда), специальные монографии выходили, помимо Пекина, в Тайбэе, Гонконге, Кембридже, Нью-Хейвене, Лондоне, Турине.

11 августа 1896 года в шанхайском парке Сюйюань демонстрировалась эстрадная программа, куда в качестве одного из развлекательных номеров вошел «западный театр теней». Именно эту дату как первое свидетельство проникновения кино в Китай приводят и авторы коллективной (во главе с преподавателем Пекинского института кинематографии Чэн Цзи-хуа) двухтомной монографии «История развития китайского кино» (Пекин, 1963) — наиболее полного издания из всех перечисляемых, наиболее солидного и достоверного (хотя тоже не всегда достаточно объективного); и тайваньский историк кино Ду Юнь-чжи в «Истории китайского кино» (Тайбэй, 1972) — книги несколько более сдержанной, чем работа Чжун Лэя, играющей в «объективность», но, по сути, не менее тенденциозной; и Джей Лейда в содержательном исследовании «Дяньин» (китайское слово, означающее «кино»), изданном в 1972 году в Кембридже Массачусетским технологическим институтом.

В полном единодушии (и доверии к пионерам — коллективу Чэн Цзи-хуа) все авторы, кроме Чжун Лэя, принимают 1905 год как дату первой китайской киносъемки, осуществленной национальными силами на национальном материале,— фиксация сцены «Гора Динцзюнь» из спектакля Пекинской музыкальной драмы со знаменитым актером Тань Синь-пэем. Скептицизм Чжун Лэя в отношении технических возможностей интерьерных съемок (он упоминает об этом как об одной из неправдоподобных версий) никем больше не поддерживается и в какой-то мере весомо опровергается тем фактом, что съемки эти проводились в профессиональном фотоателье «Фэнтай» на пекинском базаре Люличан, который в своем экзотическом виде просуществовал вплоть до «культурной революции» (само же ателье сгорело в начале 50-х годов). «Весьма знаменательно,— подчеркивали историки КНР,— что в своем первом эксперименте китайское кино сочеталось с формой традиционного национального театра»*.

Материал первых двух десятилетий существования кино в Китае авторы книг по истории китайского кино излагают, в основном, одинаково, это объясняется, по-видимому, тем, что для китайского кино 10—20-е годы были скорее периодом технических и художественных, чем социальных исканий, хотя нельзя не заметить, что веяния 1911 года (крушение монархии) и особенно 1919 года (антиимпериалистическое «движение 4 мая», от которого ведет свое летосчисление новая, демократическая культура Китая) проникали и на экран, хотя и значительно меньше, чем, скажем, в литературу — авангард новой культуры. В первую очередь это выражалось в просветительских тенденциях и антифеодальных настроениях — преимущественно в форме выступлений против закрепощения женщины и косных традиций брака.

---

* Чэн Цзи-хуа и др. История развития китайского кино, в 2-х томах. Пекин, 1963, т. I. стр. 14 (на китайском языке).

Правда, если тайваньские историки кино апологетизируют эти «имеющие воспитательное значение» произведения как «революционные» (конечно, в тайваньской интерпретации «революции», далекой от идей Сунь Ят-сена), то пекинский коллектив, возглавляемый Чэн Цзи-хуа, напротив, отдавая дань ортодоксальной маоистской вульгаризации, несколько перебарщивает с их «осуждением» за «недостаточную» революционность. Но простим содержательной работе Чэн Цзи-хуа эту вынужденную «слабость»: после того, как в 1962 году на 10 пленуме ЦК КПК Мао Цзэ-дун выдвинул очередной свой тезис «никогда не забывать о классовой борьбе», вновь поднявший в стране волну подозрительности, недоверия, «разоблачений», когда так легко было без каких бы то ни было оснований зачислить человека в «классовые враги» (что означало, вопреки содержанию термина, меньше всего — врага марксизма и социализма, а единственно только противника Мао Цзэ-дуна и его антинародного курса), — в таких условиях без реверансов в сторону маоистской ортодоксии книга Чэн Цзи-хуа просто не вышла бы в свет. Показательно, однако, что эти реверансы не сумели ни защитить книгу и ее авторов от бешеных атак во время «культурной революции», когда хунвэйбины от культуры сочли эту работу противной «идеям Мао Цзэ-дуна», ни даже помочь им получить разрешение завершить издание планировавшимся третьим томом, посвященным периоду 1949—1959 годов*.

Все историки идут по одним вехам: 1913 год — первый художественный фильм «Брачные осложнения»; 1921 год — первый полнометражный художественный фильм «Янь Жуйшэн» (о всколыхнувшей общество подлинной истории острого социального значения, использованной сначала «новой драмой», а затем и кино); образование трех крупнейших компаний «Минсин», «Тяньи», «Ляньхуа», во-многом определивших облик китайского кино; начало 30-х годов — проникновение и развитие звукового кино (импорт иностранных фильмов, преимущественно американских, переход к самостоятельному производству); 1931 год — общенациональный патриотический подъем перед лицом японской интервенции, осознание кинематографом своей ответственной роли в обществе.

Однако и здесь уже нельзя не обратить внимания на «забывчивость» тайваньских авторов. О Чжун Лэе и говорить нечего — он не церемонится с фактами. Ду Юнь-чжи «изящнее»: он не оставит за бортом, например, Ши Дун-шаня, без которого история китайского кино значительно опустела бы, но постарается «уничтожить» его тем, что эстетские искания «прекрасного звука, света, линий, движений» 20-х годов возвысит над «покрасневшими» следующими десятилетиями, когда режиссер переходит к острым социальным темам. Но и тут тайваньский историк хитер: значительность новых произведений Ши Дун-шаня заставляет рассказать о них — но без упоминания имени их автора. И малоосведомленный читатель решит, что названные ключевые фильмы делались кем-то другим (скорее всего, близкими к гоминьдану людьми, раз тайваньский историк оценивает их положительно), а не бывшим «эстетом» Ши Дун-шанем, решительно и бесповоротно вошедшим в ряды прогрессивных деятелей левого кино. Точно так же обкрадывает Ду Юнь-чжи и Ся Яня, Хун Шэня, Ян Хань-шэна, Тянь Ханя.

Впрочем, не законченный по цензурным соображениям фильм Тянь Ханя «В народ» (1926) Ду Юнь-чжи не смог упомянуть даже в такой своей «обходной» манере. А этот фильм — серьезная веха в истории китайского кино, предтеча революционных традиций левого кино 30-х годов. Джей Лейда считает его революционным настолько, что не видит ничего удивительного в запрещении съемок, исходившем от реакционных гоминьдановских властей *. Для нас небезынтересен

* Jay Leyda. Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China. (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London), 1972, p. 339.

* Jay Leyda. Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China, p. 55.

тот факт, что революционное брожение в Китае изображалось в картине как звено всемирной цепи революционных движений, в том числе и русского.

Фильм открывался символической сценой в кафе, где патриотически настроенные китайские студенты приветствовали русского революционного поэта.

Этот фильм не нашел себе места ни в работе Ду Юнь-чжи, ни тем более — Чжун Лэя. Политическая тенденциозность — не лучший помощник в освещении фактов истории! С еще большей очевидностью эта истина открывается в разделах тайваньских «Историй», посвященных периодам 30-х и 40-х годов — периодам, когда, как отмечал Жорж Садуль, «кино повсюду становится одним из факторов борьбы за национальную независимость»*, в том числе и в Китае, вставшем на борьбу с японскими захватчиками.

Чжун Лэй, в основном, ограничивается рассказом о технических достижениях 30-х годов и несколькими сардоническими замечаниями, из коих можно извлечь объективные (помимо желания автора) данные в пользу прогрессивного левого кино.

Ду Юнь-чжи с его «объективистскими» тенденциями вынужден оговорить, пользуясь его терминологией, «проникновение красного микроба» в «политически и идеологически беззащитное китайское кино», что, по его мнению, «привело к неисчислимым бедствиям для кинематографии Китая»**.

Ду Юнь-чжи изворачивается, всячески обливая грязью то, что невозможно обойти молчанием, и порой даже опуская «мешающие» факты.

Так, он не «забывает» упомянуть о создании в 1933 году Китайского кинематографического общества — но называет его не революционным, каким оно было в действительности, а «монополизированным левыми» ***; он пишет о «Яростном потоке» (1933), который стал началом левого кино в Китае и впервые на экране вскрыл существо классовых противоречий в деревне,— но называет его «отравляющим фильмом»*. Ду Юнь-чжи не может не признать действительной силы прогрессивного левого кино и направлявшей его подпольной группы КПК, возглавлявшейся Ся Янем,— но преподносит это в такой нелепой, хотя и привычной для тайваньского автора форме: «Если сценарий не соответствовал красным догматам, Ся Янь без труда мог раскритиковать его и не допустить к постановке»**. Он признает важную роль компании «Ихуа», чей «левый уклон проистекал от Тянь Ханя», именуемого «антиправительственным элементом»***.

Но Ду Юнь-чжи — и это опять чрезвычайно характерно для его уклончивой «объективности» — ни словом не упоминает о погроме, учиненном в этой компании в ноябре 1933 года фашиствующими молодчиками с молчаливого одобрения гоминьдановских властей. С возмущением писал об этом Лу Синь: «...Хорошо организованная группа по свистку налетела, по свистку пошабашила и по свистку разошлась, оставив на прощание листовку с указанием причин своего похода: компания-де служит коммунистам» ****.

Разумеется, и о правительственной цензуре в 30—40-е годы тайваньский автор может говорить лишь в такой фальшивой тональности: «Учреждая цензуру кино, правительство имело своей целью первоначально изымать дурные фильмы... с нечистой силой, рыцарскими похождениями, суевериями и развратом» *****, и только потом «красная «волна» «вынудила»-де цензуру пойти дальше...

И это говорится о той цензуре, которую сами китайские кинематографисты в те времена (в интервью зарубежной газете) характеризовали так: «Исключительно от личной реакции членов цензурного комитета зави-

---

* Ж. Садуль. Всеобщая история кино, т. 6. М., 1963, стр. 16.

** Ду Юнь-чжи, История китайского кино, в 3-х томах. Тайбэй, 1972, т. I, стр. 106 (на китайском языке).

*** Там же, стр. 109.

* Ду Юнь-чжи. История китайского кино, т. I, стр. 111.

** Там же, стр. 111.

*** Там же, стр. 116, 117.

**** Лу Синь, Собр. соч. в 4-х томах. М., ГИХЛ. 1955, т. 2, стр. 364.

***** Ду Юнь-чжи. История китайского кино, т. I, стр. 122, 123.

село, сколько футов изъять из фильма. Мы не могли заранее сказать, будет та или эта картина пропущена или отвергнута»*. В январе 1939 года гоминьдановского цензора смутил даже американский фильм «Мария-Антуанетта», из которого он вырезал все сцены, в «невыгодном» освещении представлявшие монархию**. Конечно же, Ду Юньчжи не приводит откровенных слов из ежемесячника компании «Минсин» от 1 июня 1933 года: «Сценарии цензуруются, фильмы цензуруются, режутся, исправляются, задерживаются, запрещаются, конфискуются, уничтожаются».

Эти слова процитированы в «Истории развития китайского кино» пекинского коллектива историков. Из этой работы мы узнаем, что в начале 30-х годов цензурой были задержаны не «дурные», а остросоциальные сценарии Тянь Ханя «Гневный рык Китая» и «Четыре часа», Цай Чу-шэна «Лица в крови», Хун Шэня «Последняя капля крови»; что фильм 1933 года «Яростный прибой Китайского моря» (по сценарию Ян Хань-шэна) был принудительно сокращен с 2472 метров до 871 метра; что с экрана снималась военная хроника; из названия документального фильма «История кровавой битвы сопротивления Японии Добровольческой армии Северо-Востока» вычеркивались слова «сопротивление Японии», дабы не раздражать могущественного агрессора.

«Кино сопротивления» было активным оружием прогрессивных сил в борьбе с захватчиками. Оно воспитывало у народных масс чувство национального самосознания и патриотизма, звало их к победе над сильным врагом.

«Действенным» оружием не без основания называет его Лейда и характеризует так: «Соединение революционного горения с патриотическим волнением придавало фильмам силу и элемент художественности»***. Кинематографисты-патриоты шли к цели — пропаганде среди масс идеи всенародного сопротивления — через огромные трудности, преодолевая самые неожиданные препятствия (вроде трусости собственного правительства), изыскивая самые разнообразные формы, подчас лежавшие в смежных сферах. Так, они включились в патриотическую пропагандистскую работу «театральных бригад спасения Родины», разъезжавших по Китаю с агитационными пьесами. Чжун Лэй, однако, считает это... «бегством»: «Кинематографисты разбрелись по стране, кто в Ухань, кто в Сычуань и так далее»*. А Ду Юнь-чжи, хотя и не отрицает важности этой работы под знаменем сопротивления захватчикам** и даже упоминает первые серьезные фильмы нового этапа (после начала в 1937 году открытой войны с Японией) — «Защитим нашу землю» и «Восемьсот храбрецов», но все же прибегает к своему «испытанному» приему — не называет авторов, ибо это прогрессивные деятели левого кино Ши Дунь-шань и Ян Хань-шэн и их упоминание начисто сняло бы «гневную» тираду Ду Юнь-чжи о «красных левых» со «своими тайными умыслами»***.

Так не сходятся концы с концами у тайваньского историка кино, пожелавшего соединить несоединяемое — стремление к якобы добросовестному изложению фактов и тенденциозный их анализ с реакционных идеологических позиций. Подобная практика никогда не приводила к объективному анализу процесса.

И уж если такая аберрация происходит при отражении периода 30-х годов, когда противоположность правой позиции гоминьдана и левой позиции КПК в какой-то, пусть крайне слабой, но все же заметной степени сглаживались общим противостоянием иностранному агрессору — то чего ждать от освещения названными авторами периода 40-х годов, когда после 1945 года началось прямое противоборство КПК и гоминьдана?!

---

* Jay Leyda. Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China, p. 60.
** Там же, стр. 61.
*** Там же, стр. 77.

* Чжун Лэй. Китайское кино за пятьдесят лет. Тайбэй, 1965, стр. 46.
** Ду Юнь-Чжи. История китайского кино, т. 2, стр. 1.
*** Там же, т. 2, стр. 10.

И действительно, главы «Истории китайского кино» Ду Юнь-чжи, посвященные периоду 1945—1949 годов, кануну победы народной революции, бегства Чан Кай-ши на Тайвань и провозглашения Китайской Народной Республики, — эти главы оказались написанными «объективистом» Ду Юнь-чжи в низменном стиле Чжун Лэя. Лучшим фильмам периода автор выносит приговоры, никак с его «объективизмом» не вяжущиеся:

«Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака» — «ядовитый фильм, искажающий картину сопротивления», «провоцирующий смущение и беспокойство людей»*;

«Весенние воды текут на восток» — «один из фильмов, более всех повредивших правительству»**;

«Огни во всех домах» — «подрывал мирную жизнь народа»*** и так далее в тех же интонациях.

Фильм «Дорога в восемь тысяч ли, луна и облака» Тянь Хань назвал «камнем в фундаменте послевоенного китайского киноискусства»**** (а уж Тянь Ханю, одному из творцов кинематографии Китая на всех ее важнейших этапах, Ду Юнь-чжи должен был поверить, ибо одним из основных источников информации он считает беседы со старыми кинематографистами Китая***** — и тем не менее он Тянь Ханю не верит. Как, впрочем, не верят Тянь Ханю и в сегодняшнем Пекине). Джей Лейда о фильме «Огни во всех домах» пишет как о «значительной удаче»******. А вескую оценку картине «Весенние воды текут на восток» дали сами зрители: за не столь уж долгий период демонстрации (с октября 1947 года по январь 1948 года) фильм посмотрели почти 713 тысяч человек*******.

Кинематография последних лет, предшествовавших провозглашению КНР, создавалась в трудных и сложных условиях. Гоминьдан, предчувствуя свою гибель, день ото дня усиливал террор, преследования, репрессии. Он сорвал мирные переговоры с КПК и в конце июня 1946 года фактически пошел на развязывание в стране гражданской войны. В контролируемых им районах гоминьдан начал «террор против демократических организаций»*. Все труднее приходилось и кинематографистам, желавшим высказать правду о жестоком обществе, о нищете простого народа и коррупции верхов. И тем не менее, левые кинематографисты не предали своих революционных убеждений, умело находили различные формы донесения своих идей до зрителя. В таких условиях и появлялись фильмы, которые резко порицает тайваньский критик.

Чжун Лэй сквозь зубы признал высокий художественный уровень прогрессивных фильмов 1945—1949 годов, но признал с симптоматичной оговоркой: «...Однако что касается тематики и основных идей, то под давлением левых элементов они не смогли быть правильно выраженными»**. На его антикоммунистическом языке, как он тут же объясняет, «правильно выраженной» является лишь та идея, которая не «возбуждает классовой ненависти». Тем самым тайваньский критик невольно признал наличие в лучших произведениях этого периода идеи классовой борьбы, признал их прогрессивную, нередко открыто революционную направленность. Социальная актуальность тематики, значительность конфликтов, острота решения поставленных проблем, равно как и художественное мастерство,— все это свидетельствует о быстром развитии прогрессивного кино Китая. Недаром Лейда находит среди фильмов, сделанных в те годы прогрессивными китайскими кинематографистами, произведения, «достойные демонстрации вместе с лучшими фильмами мирового

---

* Ду Юнь-чжи. История китайского кино, т. 2, стр. 97, 98.
** Там же, стр. 99.
*** Там же, стр. 101.
**** Цит. по кн.: Чэн Цзи-хуа и др. История развития китайского кино, т. 2, стр. 214.
***** Ду Юнь-чжи. История китайского кино, т. 1, стр. 1 (Предисловие).
****** Jay Leyda. Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China, p. 169.
******* Чэн Цзи-хуа и др. История развития китайского кино, т. 2, стр. 222.

* «Новейшая история Китая». М., 1972, стр. 220.
** Чжун Лэй. Китайское кино за пятьдесят лет, стр. 66.

кино, сделанными в послевоенные годы»*.

●

Итак, о чем же свидетельствует сравнение различных исследований, посвященных китайской кинематографии периода до 1949 года?

Историк обязан следовать исторической правде. Отыскивать в ней какие-то свои, частные «правдочки», подтверждающие априорные политические концепции,— значит разрушать правду истории. Единственным пока документом (в подлинном и точном значении этого слова) истории китайского кино до образования КНР остается работа более чем десятилетней давности — «История развития китайского кино» коллектива пекинских авторов во главе с Чэн Цзи-хуа (они скромно охарактеризовали свой фундаментальный труд поставленным в подзаголовок словом «набросок», тем самым призывая историков кино к продолжению их начинания). На эту «Историю» опирается Лейда, что вызывает доверие к его книге. Тайваньские же авторы— не только открытый антикоммунист Чжун Лэй, но и «объективист» Ду Юнь-чжи — не смогли да и не хотели дать точного отражения исторической реальности. Ибо они исходили из ложных посылок, находясь в плену реакционных концепций. В угоду оным они искали доказательств своих политических «идеалов», не думая о подлинных фактах, — они нарушили важнейшее правило подхода к историческому материалу.

Что же касается названных маоистских «историков кино», то они так же, как и тайваньские, не смогут отразить подлинной исторической правды, ибо под одеждами «марксистских терминов» у них скрывается крайний, фанатичный национализм в его самых реакционных формах. По той же причине гоминьдановский Тайвань и маоистский Пекин столь явственно сближаются в оценке указанных периодов и фильмов китайского кино. И Тайваню и Пекину равно чужды, равно враждебны интернационалистские идеи, ростки которых уже пробивались в лучших произведениях кинематографии Китая 30—40-х годов. Общая националистическая идейная основа заставляет и сегодняшний Пекин и Тайвань отвергать кинематографию КНР 50-х годов, когда в лучших своих работах она преодолевала ограниченность узкого национализма и поднималась до широты коммунистического, интернационалистского осмысления реальности. Национализм толкает маоистов на зыбкий путь поисков и доказательств «национальной исключительности», некоей «избранности» китайцев (что, кстати, подтверждено и появившимися в КНР в начале 1974 года — впервые после 1966 года — художественными фильмами, в которых громче всего звучат фанфары национализма и барабаны антисоветизма).

Таким образом, факты неопровержимо показывают сближение (если не тождество) оценок и концепций истории китайского кино в сегодняшнем Пекине и на Тайване, общим фундаментом которых является реакционный национализм, махровый шовинизм. В тщетных потугах доказать свои надуманные, фальшивые тезисы и Тайвань и Пекин в равной степени извращают факты, искажают историческую действительность.

Маоистское «ниспровержение» китайской культуры продолжается. Оно санкционировано X съездом КПК, провозгласившим необходимость «и впредь как следует проводить революцию в области литературы и искусства». Увы, маоистская «революция» — не созидание, а разрушение, опирающееся на лозунг Мао Цзэ-дуна: «не разрушишь — не построишь». И это, в частности, означает, что, если маоизм попытается написать свою «Историю китайского кино», то она непременно окажется кривым зеркалом. Правда истории несовместима с маоизмом.

А в действительной истории, творимой прогрессивным человечеством, китайское левое кино 30—40-х годов останется ярким примером искусства, отдавшего себя общенациональной борьбе за свободу Китая.

---

* Jay Leyda. Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China, p. 174 (о фильме «Вороны и воробьи»)

Кризис буржуазной культуры и экран

Ю. Комов

Нью-Йорк. Зима

От нашего кинообозревателя

Традиционная задача — вытащить американца из дома, повести его на фильм — каждый год требует новых усилий от киноиндустрии. В Соединенных Штатах все проверяется статистикой: согласно исследованию института Гэллапа, кино стоит лишь на пятом месте среди прочих видов времяпрепровождения среднего американца. Процент посещаемости кинотеатров неуклонно падал, начиная с 1938 года (6 в 1960 году и 5 в 1966 году против 17 процентов в 1938 году), когда с кинопромышленностью соперничали лишь издательства: литература потреблялась перед войной в огромных количествах.

Теперь все поглотило телевидение, к нему перешла роль информатора, наставника и затейника. Огромную аудиторию обрели телевизионные «шоу», новый жанр, нередко сводящий на нет потуги Бродвея,— один из факторов, связанных с закрытием многих театров. Участь Бродвея, этого вулкана, некогда извергавшего одну премьеру за другой (264 постановки в 1926—1927 годы), а теперь довольствующегося редкими аншлагами, пугает и кинопромышленников, заставляет их менять пути, обеспечивающие определенный успех на коротком отрезке времени. В условиях «общества потребления» аудитория — вся нация. Это большой рынок. Потрафить вкусам толпы, сорвать куш на моде — вот задача, которая стоит перед кинодельцами.

И вот 24 тысячи студентов кинофакультетов изучают в 613 колледжах науку рекламы, подачи товара, в первую очередь, а уж потом — создания кинолент. Следует отдать им должное: при отталкивающей беззастенчивости в выборе тем и средств преподнесения «товара» публике их деятельность приносит свои плоды: за последние восемь лет посещаемость кинотеатров, упавшая до минимума в 1966 году, постепенно повышается. Вероятно, после подсчетов статистических учреждений — важного звена в системе формирования общественного мнения — в нынешнем году тенденции здесь будут выглядеть еще более обнадеживающими.

Успех определенного рода фильмов у зрителя, подтверждаемый высокими кассовыми сборами, очереди у кинотеатров — такого давно не знала Америка. Что же происходит?

«Академия искусства и науки кино»—«беспристрастный» третейский судья — раз в год выносит свое суждение. Вот ее кандидаты на соискание «Оскаров» в некоторых основных категориях за 1973 год:

лучшая картина года:
«Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина,
«Крики и шепоты» Ингмара Бергмана,
«Американские граффити» Джорджа Лукаса,
«Афера» Джорджа Роя Хилла,
«Немного больше» Мелвина Франка;

режиссер года:
Уильям Фридкин * («Изгоняющий дьявола»),
Ингмар Бергман («Крики и шепоты»),
Бернардо Бертолуччи («Последнее танго в Париже»),
Джордж Лукас («Американские граффити»),
Джордж Рой Хилл («Афера»);

лучшая актриса года:
Эллен Бернстин («Изгоняющий дьявола»),
Джоан Вудворд («Летние желания, зимние мечты»),
Барбра Стрейзанд («Такими мы были»),
Гленда Джексон («Немного больше»),
Маша Мейсон** («Золушка Либерти»),

актер года:
Марлон Брандо («Последнее танго в Париже»),
Аль Пачино («Серпико»),
Роберт Редфорд («Афера»),
Джек Николсон («Последняя подробность»),
Джек Леммон («Спасите тигра»).

Характерно, что из пяти картин, претендую-

---

* Фридкин был назван лучшим режиссером и получил «Оскара» в 1971 году, когда его картина «Французский связной» была признана лучшей лентой года.

** В двух категориях — актер и актриса года — только Маша Мейсон и Роберт Редфорд ни разу не выдвигались ранее на соискание «Оскара».

«Афера»

щих на титул «лучшей», три передают настроения ностальгии, страха, бессмысленности существования и одиночества. Фильм «Немного больше», неглубокий, но живой, лиричный, смешной и трогательный, выглядит на этом фоне как «белая ворона».

...Легкий роман случайно встретившихся двух людей перерастает в большое чувство. И все же это лишь немного больше, чем приключение, дорогое с психологической точки зрения. Он (Джордж Сигал) — уже счастливый отец и примерный муж, она (Гленда Джексон) — мать двоих детей, прекрасно понимающая свое странное положение. Искусственно поддерживаемая неестественная ситуация, трагикомизм ее — стержень сюжета, изобилующего смешными сценами, сопровождаемыми острым диалогом.

Англичанка Гленда Джексон, представленная на «Оскара» за исполнение роли Викки Алессио в этом фильме, просто великолепна. В паре с Джорджем Сигалом они составляют слаженный дуэт. За последнее время актриса создала в кино и на телевидении ряд блестящих образов. Активно занята она и в театре: за сравнительно короткое время она стала одной из ведущих актрис английской сцены, последняя ее работа — роль в пьесе Женэ «Служанки».

Марлон Брандо, названный лучшим актером в прошлом году, вновь открывает список претендентов в этой категории. Впрочем, члены Академии, которые называют в апреле победителей, помнят его отказ от «Оскара» в знак протеста против дискриминации индейцев. В Голливуде большинство кинематографистов либо настроено консервативно (если не открыто реакционно), либо заявляет, что политика не их область: шикарные коттеджи Беверли Хиллз располагают к лености мысли и апатии. Такие актеры, как Брандо, Джейн Фонда, активно выступавшая против агрессии Соединенных Штатов в Индокитае и посетившая Демократическую Республику Вьетнам, после чего реакционные круги развернули против нее настоящую кампанию травли, получают ярлыки «красных» и «неблагонадежных». Черные времена «маккартизма» прошли, прекратила свое существование пресловутая Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, но администрация студий по-прежнему предпочитает иметь дело с «чистыми» художниками. Один из авторов сценария «Серпико», фильма, пользующегося сейчас огромным успехом, разоблачающего коррупцию в полиции и являющегося продуктом новой волны так называемых «полицейских фильмов» («cop movies»), Уолдо Солт вспоминает, что в конце 40-х годов, в разгар деятельности мракобесов, группа

его коллег, членов известной «голливудской десятки», была брошена в тюрьму по обвинению в «сочувствии красным» только за то, что они отказались отвечать на вопросы Комиссии.

Имя самого Солта и многих его коллег продолжало оставаться в «черных списках» вплоть до 1964 года, когда после долгого перерыва он возобновил работу в кино.

На экранах Нью-Йорка идет сейчас фильм, названный критикой историей «поколения черных списков», «Такими мы были». Картина Сиднея Поллака представлена на «Оскара» в шести категориях; Барбра Стрейзанд названа в числе лучших за исполнение роли левой активистки 30—40-х годов Кэтти Моровски. «Все тогда казалось страшно важным... даже любовь» — это девиз картины, ее рекламная фраза, необходимая в Штатах для каждой ленты, в нескольких словах передает настроение части сегодняшней Америки. Мы могли, говорят авторы фильма, быть и такими, как его героиня: неравнодушными, причастными событиям в мире, борющимися. В четырех стенах не спрятаться от того, что происходит вокруг. В годы маккартизма герои, связанные с Голливудом, оказываются втянутыми — как ни заманчива иллюзия покоя и уюта — в конфликтную и действительно драматическую ситуацию, ставящую их перед выбором. Кэтти находит в себе силы продолжать борьбу, Хаббел (Роберт Редфорд), удачливый писатель и сценарист, предпочитает дрейфовать по течению, пути их расходятся.

Поллак, режиссер знакомого нашим зрителям фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?», не идет, однако, дальше описательных, хотя и хорошо сделанных сцен. Зрителю трудно иногда проникнуть во внутренний мир героини, тогда как антураж и соответствующие исторические атрибуты привлекают своей достоверностью. Некоторые пустоты, внезапные переходы наводят на мысль, что картина подверглась значительной редакции, направленной на сглаживание острых углов.

Названия картин, имена, лица — кружится хоровод голливудской хроники. «Предвыборная кампания» лент в полном разгаре. Голоса подсчитываются и результаты объявляются на ежегодной церемонии в Лос-Анджелесе 2 апреля. А до этого момента зрители торопятся увидеть на экране работы всех кандидатов и заполняют кинотеатры.

Холодно и неуютно чувствовали себя нью-йоркцы этой зимой. «Энергетический кризис» больно ударил по привычному образу жизни: в кинотеатрах, как и в других общественных местах, и даже дома температура ниже обычной. У бензоколонок — длинные очереди. Цены на горючее подскочили. Нефтяные монополии успевают наживаться и на этом, делают деньги. Цены на продукты питания, счета за электричество, плата за обучение — семейный бюджет не в состоянии поспеть за их ростом. Банки ссужают под проценты, записывают на минусовый баланс.

Льнут к оконному стеклу любопытные снежинки, крупные хлопья, влекомые собственной тяжестью, проплывают вниз, вниз, вниз. Но настроение нью-йоркца совсем не рождественское. Реальность не вызывает ярких ощущений, нагоняет тоску. Многие предпочитают мечтать, отгородившись от мира, уйдя в воспоминания — у каждого они свои.

Героиня фильма Джилберта Кейтса «Летние желания, зимние мечты» погружена в созерцание мира, обращенного в прошлое: безоблачная счастливая пора — с бабушкой, читающей стихи, пением птиц, летними цветами, открытиями большого мира, наблюдаемого из безопасного райского уголка невинности и незнания. Джоан Вудворд, создавшая на экране не один образ и названная в 1957 году лучшей актрисой года за исполнение роли в фильме «Три лица Евы», еще раз демонстрирует свой высокий профессионализм и неизменное обаяние. Ее героиня, уставшая женщина, любящая и далекого от нее мужа и выросших, занятых своими проблемами детей, в своем мирке общается только с голосами и тенями, как страус прячет голову под крыло и тихо счастлива, по всей видимости, ибо контакты со злой реальностью редки. Мучительны, однако, кошмары, вдруг возникающие в мире гармонии и покоя.

Вудворд названа Академией в числе соискателей «Оскара», и она, пожалуй, заслужила это выдвижение, ибо, как мне кажется, образ усталой женщины средних лет, созданный ею, соответствует элегическим настроениям зрителей. Сам фильм сделан явно в манере Бергмана, и авторы не скрывают этого: в одной из сцен на экране появляются кадры из «Земляничной поляны».

Дело в том, что в настроениях значительной части американского общества явно, на мой взгляд, происходят сдвиги в сторону отрешенности и безразличия, полнейшей депрессии, прерываемой время от времени нелепыми и буйными, экзальтированными вспышками. Люди устали от всей этой «крысиной гонки»: за деньгами, положением в обществе, карьерой, наступают минуты, когда угасает страсть наживы, приедаются рамки «имиджа» и даже «белозубая стопроцентность».

У Алексея Толстого в его «Похождениях Невзорова, или Ибикусе» есть прекрасная сцена тараканьих бегов, «новейшего» аттракциона, на котором подрабатывали осевшие в Стамбуле белоэмигранты. Тараканы бегут по желобкам, заботливо ведущим их к финишу. Вдруг один остановился в «раздумье», повернул назад — зрители в восторге и панике: на тараканов деньги ставлены, и в сердцах болельщик сбил «мудреца»...

Я всякий раз вспоминаю эти страницы повести Толстого, наблюдая за жителями Нью-Йорка. Американцы здесь втянуты в подобную же гонку: у каждого свой желобок, свой финиш, свое время на дистанции. И каждый одинок, замкнут, напряжен, сдерживает крик, сцепив зубы в улыбке.

«Крики и шепоты» Бергмана — фильм, исполненный в его обычной манере: мотивы одиночества, вины и безразличия бога к человеку. Картина пользуется несомненным успехом у зрителя и, как видно по выдвижению, у членов Академии.

Сам Бергман после премьеры новой своей картины был назван Ассоциацией нью-йоркских кинокритиков в числе лучших режиссеров и одновременно сценаристов еще в 1972 году.

Но тогда «Крики и шепоты» еще не успели показать в Голливуде и фильм, соответственно, не выдвигался на «Оскара». С другой стороны, в связи с тем, что в США интерес к зарубежным фильмам неуклонно падает (статистика доводит до нашего сведения, что если в 1960 году первым экраном прошло 40 зарубежных картин, в 1973 — только 18), многие кинотеатры просто отказались от проката фильма, считая его «убыточным». Как видите, ситуация меняется молниеносно: сразу после выхода на экран «Крики и шепоты» сделал неплохие сборы, пользовался популярностью среди молодежи, а через несколько месяцев уже попал в разряд «нерепертуарных».

Американской аудитории нравятся сейчас картины меланхолические, полные грусти по неисполнимым мечтаниям. Тоска по прошло-

«Такими мы были»

«Крики и шепоты»

му доминирует. Не случаен в этой связи успех фильма «Американские граффити», выдвинутого на «Оскара» в пяти категориях. Чувство потерянности, особенно среди молодежи, усиливает общую депрессию, учащаются случаи самоубийств, которые становятся уже прогнозируемыми: так, всеведущая статистика утверждает, что в 1974 году попытаются покончить с собой по крайней мере 70—80 тысяч молодых людей в возрасте от 15 до 24 лет.

У выхода из кинотеатра на Бродвее, щедро рассыпая звон бубнов, монотонно напевая и раскачиваясь в лихорадочном забытьи, пытаются всучить прохожим брошюры, рекламирующие веру, молодые «буддисты»: восточные одежды, бритые головы, своя особая вера в своего бога. «Мы за любовь,— говорит один из них,— за всемирную гармонию, чистоту. Борьба? Она противоречит нашим идеалам». Он закрывает глаза и повторяет дальше заученно, как в профессиональной рекламе, настигающей вас в Америке всюду: «Бог пробудил меня чистотой своих помыслов. Бог осветил мою жизнь. Бог пробудил меня. Я прозрел. Бог благословил меня. Жизнь моя свободна от суетного».

По воскресеньям на стоянках, принадлежащих церкви, плотными рядами выстраиваются автомобили. По аккуратно выложенным декоративным камнем дорожкам чинно идут рядом нередко три поколения семьи. Хиппи-«буддисты» выглядят изгоями и начинающими шарлатанами по сравнению с профессионально поставленным церковным бизнесом. Церкви превращаются в залы, где звучит современная музыка, нередко это своего рода «молодежные клубы». Плотно сбитые священники, больше похожие на звезд американского футбола, выступают в качестве тренеров-наставников, легко меняя черную сутану на спортивный костюм, одинаково привычно ощущая в руках четки и боксерские перчатки. Таков, например, один из святых отцов в фильме «Изгоняющий дьявола», самой популярной сейчас картине, бьющей рекорды по сборам, продолжительности ажиотажа вокруг нее и непосредственному воздействию на аудиторию. Здесь, правда, тема взаимоотношений бога и людей, столь сильно укорененная в сознании американцев, трактуется, так сказать, с другого, «дьявольского» конца.

Мне удалось попасть на фильм лишь спустя два месяца после выхода его на экраны. Наплыв публики был так велик, что залы не вмещали — ты ли это, Америка? — всех желающих. Процветала спекуляция билетами, цены взлетали до цифр баснословных, иногда перекрывая стоимость места на матче таких популярных боксеров-профессионалов, как Мохаммед Али и Джо Фрезер. «Фильм века» шел при полном аншлаге.

Картина оставляет гнетущее впечатление. Трудно сказать, что держит зал в большем напряжении — события, происходящие на

экране, или внутренняя дрожь, чувство собственного бессилия перед тем, что ждет за стенами кинотеатра. Как сообщала пресса, некоторые зрители, уверенные в том, что в них вселился дьявол, после просмотра фильма шли спасаться в церковь, другие — напротив — обращались в «дьявольскую веру», начинали интересоваться черной магией. Иными словами, резонанс был. И скорее всего картина выдвинута на «Оскара» сразу в десяти категориях только за воздействие, которое она произвела на аудиторию.

Картина сделана по знакомым шаблонам «фильма ужасов», вероятно, дело — в степени их нагнетания: банальное начало — археологические раскопки (конечно же, на таинственном и древнем Востоке), случайная находка, символика (сцепившиеся в яростной схватке рыкающие псы, древняя статуя Люцифера и человека, противостоящих друг другу под дикими порывами ветра, несущего песок забвения). Действие фильма после вступления переносится в Соединенные Штаты в наши дни: в девочку вселяется натуральный дьявол и начинает свои дьявольские штучки. К концу фильма — всего три трупа, что очень скромно по американским масштабам, недоумевающий, но живой полицейский следователь, здоровая девочка, получающая благословение святого отца, и исчезающий на горизонте «мерседес», покачивающийся на мягких рессорах — символ достатка и благополучия.

«Изгоняющий дьявола»

На просмотре фильма в зале была группа священников. Интересно их отношение к картине. По лицам видно, что святые отцы смущены: уж очень противоречив фильм. Церковники в самом деле не знают, как его классифицировать. Он приемлем, ибо привлекает внимание огромной аудитории, что особенно ценно — молодежи, к церкви, но, с другой стороны, смущает душу и сознание.

Конференция католиков США через свой Отдел фильмов и вещания либерально классифицировала фильм, поместив его в невинной категории «А», тогда как многие ожидали, что фильм будет отнесен в категорию «В» (нерекомендуемые, аморальные фильмы) или даже «С» (запрещенные фильмы).

А классификационный совет Киноассоциации Америки поставил картину в категорию «R», а не «X», что фактически не ограничивает возраст аудитории: дети до 17 лет пропускаются в зал в сопровождении родителей. На практике же и этого формального барьера не существует. Молодежь, несомненно, составляет большую часть зрителей, видевших «Изгоняющего дьявола».

Президент Киноассоциации Джек Валенти в своем письме, опубликованном в газете «Нью-Йорк таймс», в ответ на обвинения некоторых кинокритиков в связи со странной либеральностью классификационного совета писал, что в фильме отсутствуют сцены «открытого секса» или «чрезмерного» насилия.

«Бумажная луна»

Употребление «некоторых сильных выражений» (читай: отборной ругани), по мнению Валенти, «неразрывно связано с сюжетом фильма и, в общем, сведено до возможного минимума». Однако Джек Валенти в том же письме признается, что своих детей он на просмотр не пустит. Внутренний голос подсказывает ему, что фильм не детский.

Хотя именно устами 12-летней девочки кинодьявол на протяжении более двух часов сквернословит и изрыгает проклятья вперемешку со слизью и рвотой. Линда Блэр, 15-летняя исполнительница роли Риган, которая 2 апреля могла бы получить своего первого «Оскара» в качестве лучшей исполнительницы «второй» роли, так передает свои ощущения: «Сначала, когда Билли Фридкин (режиссер) показал мне сценарий, я подумала: наверное, будет очень стыдно сказать все, что там написано. Но я сумела это сделать — все до строчки».

Однако достижения Линды оспаривает «внутренний голос» ее героини, сам Люцифер. «Весь этот дьявольский запас слов — мой, каждая буква...» — заявляет обиженная на «Уорнер Бразерс» актриса Маккембридж*, дублерша голоса «дьявола-в-Риган» по фильму. Актриса обвиняет студию в том, что, боясь испортить шансы Линды Блэр на получение «Оскара», они игнорировали ее собственные заслуги. В чем же они заключались? Оказывается, говорить за девочку дьявольским голосом было очень нелегко. «Иногда,— говорит Маккембридж,— мне приходилось сдавливать шею шарфом, почти душить себя, а перед съемкой сцены с зеленой рвотой я проглотила 18 сырых яиц и гнилое яблоко».

Защищая права Линды Блэр, Уильям Фридкин, режиссер фильма, говорит, что в большинстве сцен Линда обходилась без дублеров. Более года девочка Линда была дьяволом-в-Риган и блестяще, по мнению режиссера, провела репетиции, подготовку и съемки. Работала нередко по семь дней в неделю, часто по 10—12 часов в день. Только грим занимал каждое утро по два часа. Кроме того, другая актриса иногда дублировала тело Риган, ее конвульсии. Специальная электронная аппаратура создавала звуковые эффекты, использовалось множество трюков, чтобы создать у зрителя «нужное» впечатление.

Классификационный совет, продолжает оправдываться президент Киноассоциации Валенти, исходил из того, что многие уже читали книгу Уильяма Питера Блатти и что ничего нового, по сравнению с написанным, в фильме нет. Кроме того, считает Валенти, эффект картины, ее «сумасшедшее» влияние на зрителя не связаны с сюжетом как таковым и с событиями, происходящими на экране. Эти события чудовищно трансформируются в сознании каждого зрителя, все зависит от психики, уравновешенности. Совет, заключает Валенти, здесь ни при чем.

Понтий Пилат, на сей раз в облике Джека Валенти, снова торжественно умывает руки, а зритель вновь получает свою порцию до-

---

* Маккембридж была названа лучшей исполнительницей «второй» роли в 1949 году за участие в фильме «Вся королевская рать», который был тогда назван лучшей картиной года.

пинга — сегодня с помощью ужаса и отвращения. Наркотики приходится варьировать, каждый день требуются новые и еще более сильнодействующие.

А вот — завершение эпопеи с «Оскарами». Члены Академии проявили свою «независимость» от рекламной шумихи и уделили «Изгоняющему дьявола» всего лишь двух второстепенных «Оскаров» — за лучшее звуковое сопровождение и за лучший сценарий, созданный по произведению другого жанра. Одновременно совершенно обойденным остался другой претендент — фильм Дж. Лукаса «Американские граффити», и в этом многие американские критики видят жест неодобрения со стороны голливудских «академиков» по отношению к «молодому» кино США. Самый богатый урожай «Оскаров» — семь — собрал фильм другого молодого, но уже завоевавшего на кинорынке прочное положение режиссера Джорджа Роя Хилла «Афера». Он получил приз как лучший фильм, а работа Хилла объявлена лучшей режиссерской работой года. Среди операторов отмечен швед Свен Никвист за фильм «Крики и шепоты», а лучшими актерами — исполнителями главных ролей признаны Гленда Джексон («Немного больше») и известный комик Джек Леммон («Спасите тигра»). Линде Блэр, как уже упоминалось, претендовавшей на «Оскара» за исполнение «второй» роли, члены Академии предпочли другую малолетнюю «звезду» — десятилетнюю Татум О'Нил, выступившую в качестве партнерши своего отца, известного актера («История любви») Райана О'Нила в фильме Питера Богдановича «Бумажная луна». П. Богданович и Дж. Рой Хилл — режиссеры серьезные, заслуживающие специального разговора, поэтому о них самих и их фильмах — в других письмах из Нью-Йорка.

Нью-Йорк
январь — март 1974 г.

«Золушка Либерти»

По страницам печати

Статья главного редактора польского журнала «Экран»

В № 12 польского «Экрана» помещена статья нового главного редактора журнала Бенедикта Носаля «Важнейшие свершения и прогнозы», в которой автор делится своими мыслями о ряде советских фильмов последних лет.

Польский кинокритик отмечает широкий тематический и художественный диапазон продукции советских киностудий, что, по его мнению, свидетельствует о глубине и многообразии поисков в разработке важнейших проблем эпохи и создает основу для дальнейшего развития кинематографии в СССР. Последние произведения Витаутаса Жалакявичуса, Андрея Тарковского, Марлена Хуциева, Глеба Панфилова, Ильи Авербаха, как и более ранние работы этих режиссеров, «доказывают, что в современном советском кино почти полностью изменился — по сравнению с практикой 1950—1960-х годов — характер сюжетной конструкции». Носаль

Znaczące dokonania i zapowiedzi

KORESPONDENCJA WŁASNA Z MOSKWY

Страница из журнала «Экран» со статьей Б. Носаля

отмечает, что сегодня особенно очевидны результаты притока свежих сил в советском кинематографе, по мере которого перед киноискусством открываются «новые интеллектуальные горизонты».

В своей статье Носаль особо останавливается на проблеме «кино и зритель». Подчеркивая, что советский кинозритель — «самый благодарный в мире», автор объясняет это доверием народа к художникам и тем, что «советское кино... всегда попадает в самый центр общественных интересов, умеет завязать живой диалог с многомиллионным зрителем».

Подтверждение высокого уровня современного советского киноискусства автор находит в фильме Ивана Лукинского «Истоки», в «Делах сердечных» Аждара Ибрагимова, в поэтической ленте Павла Арсенова «И тогда я сказал — нет...», в комедии Исаака Магитона «Ни слова о футболе», в картине Ланы Гогоберидзе «Когда цветет миндаль» и других. По оценке Носаля, все это — произведения, которые «хотят убеждать» зрителя и достигают своей цели.

Наиболее значительные и плодотворные художественные успехи советского кино Бенедикт Носаль связывает с направлением, которое он условно называет «пластическим кино», считая, что оно возникло как «протест против засилия литературы». Еще одно весьма характерное, по мнению автора статьи, явление заключается в том, что «разнообразные виды «авторского» кино, некогда осознававшиеся как эксперимент, сегодня приняты на вооружение режиссерами, создающими фильмы, рассчитанные на восприятие широкими кругами зрителей». Причем появление таких картин стало привычным явлением и они вызывают всеобщее признание.

Доказательством активной воздействующей силы новых советских фильмов стал, по мнению Носаля, и международный киносмотр в Варшаве, так называемая «Конфронтация». Во время этого смотра западные картины, хотя среди них было немало произведений видных мастеров, разочаровали варшавян главным образом из-за очевидной беспомощности их создателей перед лицом сложнейших проблем современности, а такие советские фильмы, тоже показанные в дни «Конфронтации», как «Монолог» и «Это сладкое слово — свобода!», снова подтвердили, что важные проблемы жизни находят в советском кино не только правдивое отражение, но и глубокое истолкование.

Журнал «Экран», как сообщает в заключение своей статьи Бенедикт Носаль, намеревается в дальнейшем чаще и полнее освещать на своих страницах вопросы развития современного советского киноискусства.

В работе над материалами этого номера приняли участие И. Заславская, Л. Игумнова, В. Ишимов, В. Кичин, Э. Корсунская, Н. Савицкий.

Е. Григорьев

Романс о влюбленных

«Романс о влюбленных». Сергей Никитин — Е. Киндинов, Таня — Е. Коренева

Часть первая

Любовь

Ему снится его город: его большой город, город, в котором он живет, город Москва.

Ему снятся крыши старых домов арбатских переулков, и среди них белые стены нового проспекта.

Ему снятся площади, заполненные машинами. Много машин.

Ему снятся пешеходы, наполняющие улицы города до краев.

Он сам себе снится за своим привычным занятием — он ведет троллейбус, и машины впереди и сзади, слева и справа. Машины, машины...

А потом — Она, его любимая. И ее лицо плывет на фоне крыш и сияющих окон домов, на фоне потоков машин, на фоне пригородных электричек, входящих в бетонные берега перронов, на фоне закрывающихся дверей троллейбуса, на фоне сверкающих витрин магазинов и призывного глаза светофоров, на фоне пассажиров, стоящих за его спиной, ждущих и ожидающих. Всегда она с ним, его любимая! Всегда ее глаза наполнены нежностью и ожиданием. Всегда она улыбается ему!

И ему снится, как она убегает от него, сквозь прохожих. Убегает и оборачивается и смеется.

И он настигает ее, догоняет ее, и вот уже коснулся рукой...

И все застывает, все плывает и качается, и мир становится медленным, мягким и необыкновенным.

И он снова догоняет ее, пересекая площадь, среди растерянных, останавливающихся машин.

Догоняет ее на лестнице.

Настигает ее на карусели.

Мчится за ней над крышами домов.

И каждый раз, каждый раз — все плывет и качается, и мир становится прекрасным и бесконечным. Бесконечно счастливым!

И он несет на руках свою любимую. Через свой двор, через улыбки родных, друзей и знакомых.

И его лучший друг, Трубач, играет на трубе, и маленький оркестр помогает ему.

Его братья, его два верных надежных брата, ставят стол прямо посреди двора.

Его мать взмахивает белой скатертью и покрывает стол.

Мать его любимой танцует, и оркестр старается, и все хлопают, и все улыбаются.

И какой-то неизвестный ему человек, большой, толстый, красивый, в морском тельнике, открывает шампанское, и пена радостно стекает на камни двора, а человек идет к нему, распахнув руки, и улыбается и кричит: «Горько!.. Горько!..»

И улыбки, цветы, и их любят, и они счастливы.

И мать пробирается к нему через эти улыбки и говорит ласково и настойчиво:

— Пора, сынок, уж утро наступает. Пора! Пора...

Он проснулся.

Он сидел в постели, еще с закрытыми глазами, и улыбался. За окном просыпался город. Он открыл глаза и повернулся к окну.

И увидел сразу его, свой город, в котором он вырос, в котором жил, в котором любил и работал, в котором жили, любили и работали дорогие ему люди. Он увидел его сразу весь, без рамок окна, утренний, просыпающийся город. Увидел, и улыбка его стала еще теплее, он любил этот свой город.

— Доброе утро,— услышал он голос матери.

И он обернулся.

— Доброе,— ответил он. И повторил:— Доброе утро, мама!

И услышал:

— Доброе утро, сын!

Слышно, как играет труба.

Они завтракали, мать и трое ее сыновей, трое ее мальчиков, один к одному, крепких, прилежных, мужественных. Двое еще учились в старших классах, а первому сыну уже подходил срок идти в армию.

В комнате ничего не было лишнего. Так, же, как и во многих домах, здесь берегли

память об отце и муже, и на стене висел его портрет-фотография.

Стенные часы отбили удары. Мать поднялась из-за стола, завтрак был окончен. И разом за ней поднялись ее дети.

— Спасибо, мама.

— Спасибо, мама.

— Спасибо, мама.

— Спасибо, дети.

Каждый поцеловал ее.

— Да свиданья, мама.

— До свиданья, дети. В счастливый час, дорогие мои.

Со смехом и грохотом, обгоняя друг друга, они скатываются по лестнице.

Они распахивают дверь и выбегают во двор. Смеющиеся. Молодые. Похожие.

— Какое солнце! Какие облака!— кричит средний брат.

— Какие облака! Какое солнце! — кричит младший.— Здравствуй, дядя Саша!

— А вон ворона полетела!

— Здравствуйте, ребята!— здоровается дворник, бросает свой шланг и задирает голову.— Где облака? И где ворона?

— Ни облаков, ни солнца — два олуха и два открытых рта,— смеется старший брат.— Здравствуй, дядя Саша. Что, не знаешь их?— поднимает голову, продолжая возиться с мотоциклом.

Дворник смеется.

— Знаю, да вот привыкнуть не могу. Или не хочется!

Соседка в окне:

— Все ха-ха-ха да хи-хи-хи, все лишь смеяться — ах, эта молодежь!

— Какое милое виденье,— средний брат раскланивается.— Здравствуйте, счастливый день!

Оба брата в один голос:

— Счастливый день и утро!

Соседка расплывается в улыбке, но продолжает для формы ворчать:

— Счастливый день, счастливый день... А вам — побольше посмеяться. Веселитесь, молодежь. Тешьте душу, и нам — отрада, старикам, на вас глядеть.— Закрывает окно.— Блажен, кто вырастил сей сад, таких детей, блажен и счастлив!..

Вторая соседка из другого окна:

— Ах, дети, дети, как вы достаетесь!

— Стараемся, стараемся, бабуся, добрый день!

— Добрый день, разбойники!

— Вот и получили, на завтрак,— старший брат выводит за руль мотоцикл.

У выхода на улицу они встречают Старого Почтальона.

— Счастливый день, счастливого утра!— кланяются братья.

— И вам, и вам,— кивает почтальон и роется в сумке,— счастливого!.. И нового... и новости...

— Спасибо, дядя Вася!

— Пожалуйста, читайте, набирайтесь. А это вот тебе,— вручает призывную повестку старшему брату.

Появляется Трубач.

— Здравствуй, дядя Вася! Здорово, братья!

— Привет, Трубач!

— Привет, трубишь свою зарю?

— Трублю. А ты разносишь письма?

— Разношу. Все людское дело.

Старший брат просматривает повестку, прячет ее в карман.

— Ах, это... Верно: «лето осенью дышало»...

Почтальон кивает полувопросительно:

— Армия? Пора стать взрослым и выполнить свой долг?

— Долг?.. В должниках я не ходил. Долг выполню, что должно выпить — выпью, и от судьбы лица не отверну... Я задолжал.... Я счастлив, дядя Вася, и очень много должен людям.

— Я знаю, ты — хороший парень. И за тебя спокоен.

— Какое солнце! Какие облака! — запрокидывает голову старший брат.

— Какие облака! Какое солнце!— подхватывают хором братья.

Старый Почтальон, остановившись и оглянувшись на небо:

— Ну-ну же, забавляйтесь дальше! «Какие облака! Какое солнце!»

Старший брат садится на мотоцикл, Трубач

устраивается сзади. Влюбленный Юноша смотрит на окна противоположного дома.

— Добрый день, любимая!

Трубач ничего не видит и ничего не слышит.

Влюбленный Юноша заводит мотоцикл, и тут же в окне появляется мать девушки и в соседнем — она сама.

Юноша вежливо раскланивается.

— Добрый день!

— Добрый день, любимый!— Девушка распахивает окно.

— Добрый и счастливый!— Юноша надевает шлем, прощально поднимает руку.

Мотоцикл срывается с места и исчезает.

С другой стороны улицы слышен голос младшего брата.

— Какая птица пролетела, ворона или соловей?

В окне выглядывает старушка:

— Где облака?.. Где соловей?.. Где солнце, где ворона?.. Все спуталось, все перемешалось! Нп дня покоя... Какой сегодня год?

Среди города, среди улиц, среди машин мчится мотоцикл с двумя седоками.

В общем потоке он перемахивает по путепроводу, и дома расступаются и становятся низкими.

... Он ведет свой троллейбус по московским улицам.

... Пассажиры поднимаются в троллейбус. Очередь подбирается и втягивается в двери. Створки захлопываются, и троллейбус трогается.

... Троллейбус медленно и плавно останавливается.

— Конечная,— говорит он в микрофон.

С лязгом распахиваются двери.

Он выходит из кабины, проходит к компостеру, смачно отбивает путевку и подмаргивает, улыбаясь всему миру.

...Он ведет троллейбус. Звук сирены нагоняет его. Окружающие машины тормозят и прижимаются к правой стороне. Мимо, сигналя, проносится милицейская машина, за ней — необычная колонна — пустые свежевыкрашенные грузовики и самосвалы, украшенные флагами и плакатами. На бортах — повторяясь, белым — «Уборочная, уборочная, уборочная».

Он возвращается домой на мотоцикле. Стоит у перехода, отставив ногу, дожидаясь зеленого света. На нем куртка, перчатки, шлем и очки. Справа от него стоит автокран и панелевоз, слева — два набитых таксомотора. Пассажиры рассеянно рассматривают его шлем и его мотоцикл.

Дали желтый, и взревели, заторопились моторы.

Зеленый, и он рванулся вперед, отрываясь и уходя все дальше по просторному, освобожденному асфальту улицы.

Под медленно плывущими облаками покойно стоят зеленые деревья. Светит солнце. Тишина. Только ветерок слегка трогает листву. Лето.

Играет труба. Это Трубач. Он то пропадает за деревьями, то появляется вновь.

Фонтан с застывшей, ленивой водой. Заросший и покинутый.

— Как я люблю тебя! — это ее голос.

— Как я люблю тебя! — это его голос.

— Как хорошо, что моя рука в твоей руке.

— Как хорошо, что твоя рука в моей руке.

Белый мрамор скульптуры сверкнул своей обнаженностью и опять затерялся в зеленой тишине.

— Как я люблю твои сильные руки! Как я люблю их гладить!

— Как они любят тебя гладить! Как они любят гладить твои волосы!

Одинокий пруд. Одинокая лодка. Девушка в белом кружевном платье и в шляпе, широкополой и тоже кружевной, наклонилась над лилией. Лодка качнулась, и медленные ленивые круги пошли по пруду.

Девушка подняла цветок, и вода засверкала и побежала по кружеву рукава. Девушка засмеялась.

Звучит труба. Трубач продолжает свой путь среди деревьев.

Влюбленные. Он гладит ее длинные волосы.

— Какие у тебя ласковые руки,— и она прижимается щекой к его руке.

— Какие у тебя глаза...

— Как я люблю смотреть в твои глаза. Они такие добрые и такие ласковые.

Он касается губами ее щеки.

— Как я люблю твое лицо...

— Как я люблю твое,— шепчет она.

— Как я люблю твои губы,— шепчет он.

— А как они любят тебя,— тихо шепчет она.

— Моя милая.

— Мой милый.

— Любимая моя.

— Любимый мой.

Их лица рядом. Их глаза рядом. Их руки вместе. Где-то расплывчатыми тенями качаются фигуры прохожих и машин. Они никого не видят, никого сейчас нет в мире, только он — для нее, и она — для него.

— Как я люблю прятаться на твоей груди,— говорит она и прижимается щекой к его плечу.

— Как я люблю, что ты любишь!

— Как я люблю твои руки, когда они обнимают меня! — И она кладет его руку на свое плечо и гладит ее.— Какие они сильные!

— Это их любимое занятие обнимать тебя.

— Говори мне ласковые слова!— И она прижимается к его руке и целует его пальцы.— Я люблю, когда ты мне говоришь ласково!

— Я самый счастливый...

— Еще хочу.

— Как я раньше жил без тебя и думал, что я живу...

— Еще.

— Знаешь, я чувствую себя таким сильным... Мне хочется делать всем что-то хорошее.. Я такой счастливый.

— Я люблю тебя! Ты у меня удивительный. Как ты хорошо улыбаешься!

— Я могу обнимать тебя! Могу слышать твой голос! Дотронуться до тебя! Видеть твои глаза, твою родинку, все твое...

— Как ты хорошо говоришь мне об этом!

Они останавливаются. Они смотрят друг другу в глаза. Они держатся за руки. Они стоят посреди тротуара московской улицы Кузнецкий мост. Прохожие терпеливо огибают их, сторонятся, боясь взглядом потревожить влюбленных.

Она прижимается к его груди.

— Какое счастье, что есть ты!

— Какое счастье, что ты любишь меня!

Вечер. Влюбленные возвращаются, взявшись за руки, по пустой улице.

На углу около двора, напротив дома девушки, сидит Трубач и перебирает тихо струны гитары. Мелодия грустная, светлая, осенняя. Около него лежит рыжая собака. Ей хочется спать, и она зевает и виновато косится на Трубача. Потом она вскакивает и бежит навстречу влюбленным, крутится около них и, выполнив долг, возвращается на место. Снова зевает, и снова виновато косится на Трубача.

Трубач, не поднимая головы, медленно перебирает струны. Где-то во дворе слышно, как ветер роняет листья. Сентябрь. Осень.

Мать девушки смотрит из окна.

Влюбленные прощаются. Держат друг друга за руки. Никак не могут расстаться. Трубач продолжает тревожить струны, все так же тихо и спокойно, все так же не поднимая головы.

Мать распахивает окно.

— Дочь! Иди домой! Уже заря крадется!

Влюбленные оглядываются, и юноша вежливо кланяется.

Но мать не замечает его, она строга и ворчлива.

— Иди домой, что я тебе сказала?!

— Сейчас.

Они смотрят друг на друга, никак не могут насмотреться, расцепить руки.

— Иди домой! Дочь, иди домой! Светает! Что скажут люди? Какая вольность — по ночам гулять?!

— Ах, мама!

— И ты, Трубач, иди, передохни, устал, небось, намаялся за сутки. С влюбленными играть... Иди, иди, приятных сновидений! Дочь, зову в который раз!..

— Иду, иду... Ах, мама, ты ужасна: ворчишь, ворчишь!

— Вот! Вот! Ишь ты, на мать шуметь! Я тебе задам... Как голубятся. Эх, молодость! Она в меня, как я, расстаться не умела... Какой разврат! При матери хоть не целуйтесь! Какая молодежь! Как низко опустились нравы!

— Иду, иду...

— Три раза позвала и прочь уже бежит. Нет, мы любили горячее! Эй, дочка, устала звать тебя.

— Иду. Прощай, мой милый!

— Прощай, любимая, до завтра, до утра! До нашего свидания!

— Эй, дочка, мать уже охрипла, луна устала, дайте Трубачу передохнуть!

— Иду, иду! До завтра, мой любимый! Я буду ждать тебя! Приди ко мне во сне и будь со мной всю ночь!

— И ты не покидай меня во сне! Какая долгая разлука!

— Дочка!

— Иду! Прощай, любимый! Буду ждать я... завтра!

— И я, любимая!

Расстаются. Трубач перестает играть.

— Насилу разошлись... И все же, мы любили горячей!

Трубач и Влюбленный Юноша кланяются матери и уходят.

Мать закрывает окно.

Вбегает дочь, кидается, как малый ребенок к матери, обнимает, тормошит ее.

— Ах, мама, как я влюблена!

— Еще б, в твои-то годы...

— Ах, мама, какой красивый он и сильный!

— Если любишь...

— Какой он благородный... милый... нежный... как любит он меня!..

— Вот-вот, запела птаха! О чести только не забудь!

— При чем тут «честь»? И что это такое? Когда «любовь, любовь, любовь», разве может быть бесчестной любовь?

— Слыхали разговоры! Ты вся в меня... Живешь, как без оглядки!.. Росла и выросла... Ах, дети, дети...

— Спать хочется и голова кружится! Ночью было душно, он целовал меня... Как!..

— Бесстыдница, срамница!.. Стыд какой! Нашла себе подружку рассказывать! Я мать тебе! Веди себя прилично, ты девушка.

— Ах, мама, мама, какой он милый!

— Совсем сглупела от любви!

— Ты так ворчишь, как будто сердишься.

— Я мать, и я должна ворчать. Не торопись, всему свой черед. Ты девушка, иди, милуйся с милым, коль любится. Выйдешь замуж — рожай детей, целуй их, расти, жди мужа, береги семью, и по ночам уж глупо будет шляться — всему своя пора. Зима — зимою, лето — летом, а осень — осенью — очередь всему своя... Не забегай вперед, и отставать не надо. Еще дитя, сама ребенок, успеешь мудрость матери узнать: ночей не спать и мужа ждать с тревогой.

— Ну, у меня все будет по-другому. Мы вместе — каждый день и час.

— Хо-хо, знакомые слова: «едва растаял снег, уж осень на дворе». Мужчин не знаешь— у них свои заботы: друзья, работа, политика, война, будь проклята, на то они — мужчины. Осень на дворе, желтеют листья, и птицы скоро улетят, а парню — восемнадцать... В армию... Узнаешь, что такое ждать...

— Подумаешь, пойдет, послужит. И вернется. Все так... Спать хочется.

— Вот, вот: пойдет — вернется. Ты счастливой должна быть,— гладит дочь по голове.— Ах, дети, дети, как вы достаетесь...

Трубач одиноко бредет по городу. Уже светло, но город спит.

— Утро — каждый раз начало... Здравствуй, новый день!.. Вставайте, люди, кошки, птицы, день — пришел. Пришел — привет, подарок, счастье, войдите в этот день и окунитесь, и выпейте его, и будьте счастливы... Какая радость — каждый новый день! Пора трубить, пора!

Трубит. Слышны голоса первых птиц. Звякнул трамвай. Город пробуждается.

Он прощался.

Он стоял перед стеклянными, вымытыми

троллейбусами, перед своими товарищами. Он улыбался.

Он подставил ладонь, и каждый подходил и хлопал по ней. И рука вздрагивала каждый раз от сильного удара.

Потом он улыбнулся всем сразу.

— До встречи,— сказал он.

И они тоже улыбнулись ему.

Он сел на мотоцикл, и люди в кожаных куртках и голубые троллейбусы остались за спиной, и он еще раз обернулся и помахал рукой.

Он стоял посреди своего старого двора. И его соседи, старые и молодые, и ровесники, и дети, и даже собаки собрались вокруг него. А другие смотрели из окон.

Мать и братья стояли рядом, и около ног ждал его чемодан.

Трубач стоял перед ним и играл прощание.

Его двор, его друзья, его детство провожали его.

Трубач замолчал и опустил трубу, и они обнялись, и потом он поднял руку и улыбнулся и всему двору, всем окнам, всем.

— Я не забуду... Никогда... До встречи!..

Во дворе военкомата все стояли неподвижно и ждали. Призывники, девушки, родители, родные. Ждали пустые украшенные автобусы. Ждал духовой оркестр.

В соседнем парке осыпались от сильного ветра листья.

Старый ветеран, полковник, волнуясь, начал напутственную речь:

— Товарищи,— и взмахнул рукой,— ребята, мальчики, дети, сыновья! Призывники, солдаты! Пора! Пришел ваш день и час,— и снова взмахнул рукой.— Отцы ваши и деды... вы помните, какой страны вы граждане, и берегите честь смолоду,— и еще раз взмахнул рукой.— И все, что было кровью завоевано, не отдавайте,— хотел еще добавить что-то, но махнул рукой.— Давай!

И духовой оркестр грянул «Прощание славянки».

Начали прощаться.

Сначала он повернулся к братьям, и мать с девушкой стояли рядом и смотрели на них.

— Прощайте, братья, берегите мать и не забывайте облака и солнце.

— И ты, прощай, и тоже не забудь про облака и солнце. Не унывай!

— Ха!

И толкнул братьев в плечо, и они его тоже. И младший брат добавил:

— Стой крепко-накрепко, пусть знают наших!..

— Ха!..

— Ха!..

Потом он подошел к матери, улыбнулся ей, чтобы успокоить ее, и поцеловал ее, и поцеловал ей руку, и заглянул в ее тревожные материнские глаза:

— До свиданья, мама.

— Мой сын!— она старалась говорить спокойно,— твои отец и мать тебя родили сильным и красивым. Не забывай, откуда ты, в чьем вырос доме, в какой стране... Будь честен и высок, чтоб не седела твоя мать от горя и позора.

— Мама, я ваш сын.

— Иди,— сказала мать.— Я отпускаю.

— Пора, пора!..— напомнил полковник.

Уже расставались. Одни уходили к автобусам, другие застывали на месте... и смотрели им вслед.

Он держал ее за руки, и она тянулась к нему и дрожала, и глаза ее торопились.

— Моя голубка, девочка моя, мое большое чудо, я не прощаюсь, жди меня, я обещаю, я вернусь!..

— Пора! Пора!

— Еще... еще... не уходи!..— она судорожно схватила его,— еще одну секунду.

— Все уходят,— услышал он свою мать,— не будь слабей других, не начинай с тоски свою дорогу. Пора!

А Девушка смотрела ему в глаза, заглядывала:

— Не уходи, останься, еще... еще... мгновение, не уходи!..

— Пора, мой сын!

— Меня зовут, зовут исполнить долг.

— Сейчас... Еще одну секунду. Руки разомкну сама я и отпущу,— и она отвела неу-

веренно руки,— иди, и помни свое слово быть всегда моим любимым,— и она снова кинулась к нему:— Милый! Прощай!

Он гладил ее, вытирал ей слезы, целовал волосы. Он оглянулся.

Его будущие товарищи, призывники, сидели в автобусах и смотрели на него и ждали; их родственники тоже смотрели на него и ждали, и все молчали. Полковник тоже молчал и смотрел.

И только оркестр продолжал играть.

И его мать сказала:

— Мы не одни, здесь все равны, и ты не одинока. Нельзя так провожать мужчин...

И у девушки опустились руки, и она отошла назад.

— Прощай, мой милый!

— До свиданья!

И он побежал к автобусам, которые его ждали.

— Прощай!

И он обернулся со ступенек автобуса:

— Сказал я «до свиданья»!

— Да, да!— и она кивала, и слезы катились по ее щекам,— да, да!

— До свиданья все! Счастливо оставаться!

Автобусы тронулись и мимо лиц, мимо поднятых рук и косынок стремительно выкатились со двора.

— Мы ждем вас... Ждем... Служите хорошо.

— Ждите! Мы вернемся...

А матери остались на месте и смотрели, как уезжают их сыновья.

— Еще вчера дитя, кричал... а нынче, вон где,— сказала одна из матерей,— как дети достаются, как они растут.

— Да,— сказала мать Влюбленного Юноши,— дети вырастают.

А Девушка смотрела, смотрела, как уходят, удаляются, становятся далекими, пропадают, растворяются автобусы.

И она вдруг представила. Захотела, пожелала представить...

И автобусы покатились оттуда обратно. И ворвались, веселые и нарядные, во двор, и оттуда — мальчики, любимые, уже в форме, уже отслужившие... И все они кинулись навстречу друг другу, и все нашли друг друга.

И ее любимый обнял ее, и она прижалась к нему крепко-крепко.

— Мой милый,— сказала она,— мой любимый, ты вернулся...

...Из уходящих автобусов видели, как стояли их матери и девушки, их товарищи и родные, и они стояли, не уходили, пока их можно было видеть.

Все разошлись. Остался один Трубач. Тихо. Слышно, как падают листья. Трубач задумчиво рассматривает трубу.

— Часть первая окончена. Вторую начинаем. Разлука. Горькая глава. Но делать нечего... Что суждено, не обойти, придется выпить, выполнить свой долг, и пусть всегда, везде, в любые времена, у всех народов — Да здравствует любовь!

Он поднимает трубу. Играет.

Часть вторая

Разлука

Стаи птиц покидают опустевшие леса и мокрые поля.

— Прощайте,— кричат они в небе.— Прощайте! Ждите нас! Ждите! Мы вернемся!

Птицы улетают, последние листья опадают. Осень уходит. Холода надвигаются. Где-то уже снег выпал. Зима скоро.

— Мой милый,— это голос Девушки,— уже опали листья, птицы улетели, поля пустые, уже стучит в окно сердитый ветер, уже деревья почернели от дождя... Я жду тебя...

Двор. На своем привычном месте сидит Трубач. Вокруг него — несколько человек. Трубач перебирает струны гитары, взгляд у него отсутствующий.

Появляется Девушка. Она проходит мимо. В руках у нее письмо. Она кивает Трубачу и улыбается. И Трубач оживает.

Теперь все смотрят в сторону Девушки. А Трубач играет. Она бросает письмо в ящик и возвращается. Молча улыбается всем и становится рядом, и снова все стоят и слушают, как играет Трубач.

Военный учебный лагерь. Будущие морские пехотинцы отрабатывают приемы самбо. Подсечки, подножки. Глухо стучат о деревянный помост удары.

Старый морской волк, сверхсрочник, по кличке Альбатрос, громадный и большой, как Тарас Бульба, по-отцовски добродушно «пасет» своих питомцев. Звучат тугие удары переброшенных тел.

— Главное, научиться падать и вставать, основной закон жизни,— Альбатрос расставляет ноги, растопыривает руки.— Ну?! Молодежь!

Четверо новобранцев неуверенно смотрят на него, на его огромное тело.

— Что скромничаете?— подбадривает их Альбатрос.— Души смелее, вы ж наша надежда.

«Надежда» делает попытку. Три глухих удара о помост. Четвертый заметался.

— Иди,— ласковым волком позвал его Альбатрос.— Иди ко мне!

И тут же схватил его и скрутил.

— Нервничаешь, Иванов, а не надо, я тебе ничего плохого не сделаю. Главное — упасть и встать. Закон.

В строю, плечом к плечу с другими, Влюбленный Юноша. И хотя вид бравый и должный, но лицо... Где лицо? Где мысли?

Лицо тихо светится среди этого мужского, сурового однообразия, а глаза даже затуманились.

А мысли? Мысли — вот они:

— Моя любимая!.. Мое большое чудо!.. Моя голубка!.. Ласточка!.. Мой милый одуванчик!..

Рядом с ним замерли от нервного ожидания. Волнуются. Переживают.

— Никитин,— позвал его Альбатрос.

— Прости, я отвлекусь...

Влюбленный Юноша поднялся на помост. Встали друг против друга.

— Иди, иди,— ласково позвал Альбатрос.

— Иду, иду,— так же ласково отозвался Никитин.

Альбатрос даже заурчал от удовольствия.

Походили друг около друга. Похитрили. Поулыбались.

Альбатрос вдруг кинул вперед свое тело, которое неожиданно оказалось легким и быстрым.

Схватились. Но Никитин не уступал. Сила на силу.

Альбатрос опять заурчал удовлетворенно.

Помяли друг друга.

— Эх,— прорычал Альбатрос и кинул через плечо соперника.

Никитин упал и тут же, как Ванька-встанька, вскочил и кинул через себя большое тело набежавшего Альбатроса.

Помост охнул от многопудового удара и треснул.

Альбатрос вскочил.

— Вот как надо падать,— посмотрел на трещину, ласково погладил свое тело.— Вещь!— еще раз погладил, вздохнул.—Ладно, перерыв!..

А Никитин уже опять за свое.

— Моя любимая!.. Козленок белый... Белая ромашка...

Он уже стоял в строю при полной выкладке и ждал команды.

— Любимая...

И в это время раздается команда, и еще никто не успел среагировать, как он, не меняя выражения на лице, стремительно рванулся вперед.

— Моя милая, моя красивая, я служу... работаю... учусь... я охраняю Родину...

Он стремительно рубит и колет карабином соломенные чучела, не оставляя остальным никакой работы. Он падает. Стреляет. Бежит снова, бросает гранаты. И, натянув противогаз, устремляется по бревну.

— Я помню лес, я помню пляж... скамейку нашу... наши улицы... наш дождь...

Он перескакивает через яму, перепрыгивает через горящий забор, вновь колет, режет, рубит, налево и направо.

— Весну и осень наши... наш апрель... Извини, я отвлекусь...

— Ура!— кричит он и проныривает водное препятствие.

— Цветок мой ненаглядный... ясноглазый... я вернусь.

Пробегает сквозь какое-то облако.

Справа и слева, на близком расстоянии неожиданно вырастают автоматические мишени. Он бьет по ним с руки, падает на спину, успевая отбросить пустой диск и зарядить новый, снова стреляет. Мишени поражены.

— Морская гвардия не тонет! До встречи! До письма! Всегда с любовью! Твой Сергей!..

Он финиширует у командного пункта. Остальные заметно приотстали.

— Матрос Никитин упражнения закончил.

Командиры озадаченно рассматривали часы. Сверяли. Не могли поверить.

— Никитин... Молодец. Ведь можешь?! Можешь!

— Рад стараться, товарищ капитан второго ранга!

— На крыльях долетел...

— На крыльях милой, товарищ капитан второго ранга.

— Ну, эти разговоры брось,— сразу посерьезнел командир,— опять, я слышал, ты на луну смотрел? Опять вздыхал?..

— От кого, товарищ капитан второго ранга, слыхали?

— Что? Я тебе, Никитин... от кого... О службе думай. И запомни, мы здесь затем и для того, чтоб не было войны.

— Так точно, товарищ капитан второго ранга.

— О службе... и устав учи.

— Разрешите, товарищ капитан второго ранга.

— Устав ты знаешь,— обреченно соглашается командир.— Эх, Никитин!

Начали прибывать остальные, измотанные и взмыленные.

Зима пришла. Падает снег. Дворники собирают его лопатами, а дети лепят снежную бабу. Елки продают. По улицам ходят Деды Морозы, с мешками, хватают за плечи. «Кому апельсины?»— спрашивают.

— Мой милый, вот уже зима, и снег, и Новый год, и Дед Мороз. И елка и подарки... Любимый праздник наш. Я с тобой. Будь стоек и высок. Нет часа без тебя. Всегда твоя Татьяна.

Около дома торжественно замирает черная, лакированная машина. Выходит молодой человек в черном длинном пальто, с открытой головой, в руках прекрасные розы.

— Игорь!— девушка бросается открывать дверь.

На пороге гость.

— Здравствуй, Таня! С наступающим! Тетя Маша, здравствуйте.

— Здравствуй, Игорь! Здравствуй, мальчик. Вот радость.

— Это вам.

— Какие розы, в такой мороз...

Мать с удовольствием разглядывает гостя.

— Как ты изменился, я не узнала б тебя.

Проходит в комнату.

— Как не узнали б? Что вы, тетя Маша...

Таня ставит вазу с розами.

— Какие розы! Красивые!

— Красивые и дорогие. Сколько ж мы не виделись?

— Два года, кажется.

— Время как летит! Давно ли ты мальчишкой играл, и вот...

Начинается домашняя суета, разворачивают свертки, накрывают стол.

— Шампанское! Ну, Игорь...

— Пустое,— гость продолжает разговор,— да, родители дружили, и мы росли, вы для меня... ведь ближе нет людей.

— Хорошо, что ты об этом помнишь, мальчик! Для тебя наш дом всегда открыт, ты здесь родной.

— Спасибо, тетя Маша.

— За что же спасибо? Знаешь сам, с матерью твоей, покойницей, мы всю войну,— качает головой,— а отец твой, Коля, был светлый человек... Все для других старался и не щадил себя,— обнимает Игоря за плечи,— сейчас порадовался бы...— она по-матерински восхищенно смотрит на гостя,— сын какой. Красивый, умный, институт закончил, объездил ползем ли, и хоккеист... Молодец! Таким и должен быть мужчина! И родителям приятно.

— Да, ты молодец,— кивает Таня.

Гость улыбается.

— Захвалите. А всем обязан я отцу и матери.

Мать одобрительно кивает.

— Конечно. Кто же тебя родил и воспитал? Но и ты — не бил баклуши, не переживал, не жаловался — учился и работал. Садитесь все к столу.

Усаживаются. Игорь разливает шампанское.

— Да, работать научился...

— Какие пузырьки...

— За родителей твоих!

— Спасибо. И за дядю Митю!

— Земля им будет пухом...

— Как вкусно!

— Да, уходит время, бежит, бежит... Давно ли... Сидели мы, Коля, Дмитрий, мать твоя... а вы детьми играли...— мать вздыхает.

Молчат. Гость смотрит на часы.

— Уж скоро Новый год.

Мать, встрепенувшись, оглядывает стол. Но все вроде готово к празднику.

— Что ж мы так сидим не празднично? Танюша, принеси пластинки, повеселимся.

Дочь поднимается. Гость вскакивает за ней.

— Помочь?

Мать усаживает его.

— Сиди спокойно, она не белоручка. Ну, а ты как, Игорь? Женат? Один мужчина — не порядок, не юноша, и не глава семьи.

— Дом есть, хозяйки — нет.

— Найди. Ты видный парень, умен и образован, к тому же еще удачлив. Чего ж еще?

— Сердцу не прикажешь...— молчит, потом поднимает глаза,— вы ж знаете, я люблю Татьяну.

— Догадывалась... У нее жених. На Тихом океане. Славный парень. Сергей. Веселый, вежливый и старших почитает. Не пьет, не курит... Хорошая семья... По-настоящему, не просто из-за званья. Татьяну любит. Она — его.

— Я знаю... Я рад за Таню. И за вас.

— Ну, ну,— мать хлопает его по руке,— да, сердцу не прикажешь. Ты с нею говорил?

— Зачем? Я брат ей, ведь отцы наши дружили.

— Верно, верно. И не забывай про этот дом... Ты прав, мой мальчик, сердцу не прикажешь. Уж я-то знаю. Но и ты не пропадешь. Не должен.

— Ах, тетя Маша!..

— Ничего, мой мальчик, все образуется...

Возвращается Таня, и мать переводит разговор.

— Ничего... Вот и музыка. Поставь мою любимую.

Дочь заводит пластинку. Это старое танго.

Счастье мое, я нашел его чудной весной,
Все для тебя, и любовь и мечты...

— Танцуйте, дети, веселитесь!— мать берет их за руки.— Вот так.

Молодые люди танцуют.

Мать сидит за столом. Одна. Слушает. Задумалась. Сейчас очень видны ее морщины ее натруженные руки, перебирающие скатерть.

— Старая пластинка, я танцевала под нее с твоим отцом... Как жизнь летит. Ну, и слава богу! Что прожито, то прожито, и плакать нечего, и нечего жалеть, все честью. Танцуйте, дети.

Таня и Игорь танцуют.

— Ты очень изменился. Повзрослел.

— И ты.

— А как хоккей?

— Нормально. Скоро уезжаю.

— Я рада за тебя.

— Ты смотришь?

— Иногда.

— Когда забью, покажу вот так,— поднимает две руки,— значит, в честь тебя. Запомнила?

— Запомнила. Спасибо, Игорь. Теперь не пропущу.

Слышно, как за стеной кузнецы на ходиках начинают отстукивать двенадцать ударов.

Мать машет рукой.

— Скорей к столу, зажгите свечи, шампанского налейте. Новый год идет!

Зажигают свечи. Гасят свет. Наливают шампанское. Торжественно стоят вокруг стола.

Последние удары. Раздается гимн. С улицы слышны радостные крики и залпы фейерверка.

— За Новый год! За счастье! — мать целует детей.

— Пусть в вашем доме будет радость,— добавляет Игорь.

Девушка поворачивается к фотографии любимого.

— За встречу!

— До дна!

— Чтоб не было беды! До дна!

Горят свечи на столе и фонарики на елке. С фотографии улыбается моряк. За окном вспыхивают ракеты, и слышны восторженные детские голоса. Мать и Игорь о чем-то переговариваются.

Но Девушка не слышит их, она думает о своем.

— За встречу, милый! И за наше счастье! Я скучаю по тебе, но я терплю, не плачу. А ты, мой милый, будь всегда высок! Всегда твоя Татьяна!

Слышно, как где-то играет Трубач.

Зимний суровый океан.

Луна, ныряя в облаках, бежит над занесенными снегом скалами, Юноша стоит на посту около стены какого-то пакгауза. Он в дохе, через плечо карабин. Мечтательно смотрит на луну.

— Привет, луна. Спасибо, что не забываешь. Дружба не ржавеет, верно? Значит так, передай привет моей любимой...

В это время зловещая тень скользнула вдоль стены, оклеенной плакатами, наглядно демонстрирующими участь часового, потерявшего бдительность.

А часовой Никитин, задрав голову к луне, стоял, опершись о карабин, будто сторож в деревне.

— Скажи ей, что люблю... что очень... что целую... целую губы... потом еще...

Обладатель зловещей тени выглянул из-за угла, прислушался, дьявольски усмехнулся, потирая руки, затем достал мешок и приготовился к предательскому нападению из-за угла.

— И волосы... и снова губы... и руки...

Неизвестный пригнулся, прыгнул, но его схватили, скрутили, уложили, накрыли собственным мешком.

Часовой Никитин стоял над ним.

— Кто? Вы, товарищ капитан второго ранга?

— Я, Никитин,— ответили из-под мешка,— хорошо несете службу.

— Служу Советскому Союзу. А я уж думал, может завалящий какой...

— Погубит тебя романтика. Давай скорей мечтай, а то мне холодно.

Никитин снова уставился на луну.

— Любимая моя, голубка, ласточка, подруга...

Задержанный высунулся из-под мешка и с интересом покосился на луну, затем тоже вздохнул, и взор его затуманился.

— Весна моя... И осень... День мой ясный... Любимая моя...

— Это ты надолго затянул, Никитин. Отпусти меня,— попросил задушевно нарушитель.

Никитин отвлекся, разъяснил:

— Служба. Не имею права.

— Формальный ты.

— Устав, товарищ капитан второго ранга, устав, присяга.

— Формальный... не душевный... черствый... бездушный...

— Мешаете ведь, товарищ капитан второго ранга, а интеллигентный человек.

— А ты скорее. Правда, холодно. Простужусь, а у меня семья и дети.

— Виноват, увлекся. Сейчас закончу.

Часовой сбросил доху, и командир с удовольствием в нее завернулся.

— Звездочка!.. Ромашка!..

— Давай, давай! Эх, луна,— не выдержал задержанный.

— Мешаете, товарищ капитан второго ранга.

— Не буду больше, виноват.

— Прощай, любимая. Дела... Пусть соловьи поют тебе! Пусть все цветы вздыхают тихо! До встречи. Всегда с любовью. Твой Сергей.

— Здорово. Молодец! Умеешь.

— Готовы? Окурок загасите.

— Ох, формалист!

— Эх, товарищ капитан второго ранга!

Никитин вдавил окурок, затоптал в снег, снова запахнулся в доху, поднял карабин,

шарахнул в небо три раза и закричал страшным голосом:

— Тревога!

— Ну и глотка!

— Не мешать!

Разом все вокруг задвигалось, зашевелилось. Забили боевые колокола. Зазвучали горны. Завыли сирены. Замигали прожекторы. Раздались крики команд и топот бегущих людей.

Никитин выбросил карабин навстречу топоту, щелкнул затвором:

— Стой! Кто идет? Стреляю!

— Свои... там... Точно знаю.

— Не мешайте,— тихо бросил часовой.— Устав ведь.

— Виноват. Знаю, свои.

— Гильза,— донеслось из темноты.

— Разводящий, ко мне! Остальные на месте.

Показался запыхавшийся Альбатрос.

— Неужто настоящего поймал?

— Да, вот смотри,— сказал Никитин обреченно.

— А-а-а... опять брачок... Надо ж, как парню не везет. В шестой уже раз, и все фальшивая монета. Вставайте, товарищ капитан второго ранга. Здравия желаю.

Командир встал, его почтительно и заботливо отряхнули и очистили от снега.

— Молодец, Никитин,— сказал командир.— Службу понимаешь! И бдительно!

— Рад стараться!

Командир оглянулся на луну. Вздохнул.

— Да нет здесь никого. Двенадцать лет — пустыня, захолустье. Тебе не повезло.

— Фортуна, товарищ капитан второго ранга.

— Что? Вот именно! Хоть и не наше слово, но точно сказано — судьба!

И все они посмотрели на луну и вздохнули разом: «Эх!»

Усталое солнце ложилось за крышами домов. День кончался. Весь этот день, как всегда, город работал и теперь спокойно и без суеты готовился отдыхать.

Девушка стояла около окна и смотрела на уходящее солнце, на освещенные крыши, на застывшие башенные краны и снова — на солнце, которое уходило здесь и восходило там далеко, на Востоке, где служил на границе ее милый.

— Мой милый, с добрым утром!.. Пусть и этот день пройдет как радость, будет гордостью твоею! Будь стоек и высок! Всегда с тобою! Твоя Татьяна!

А на востоке солнце поднималось.

Оранжевый диск вставал из океана. Начинался новый день.

Среди прибрежных скал затаился ночной дозор. Первые лучи тускло засияли на вороненых стволах карабинов.

Влюбленный Юноша посмотрел на солнце.

— Любимая! Спи спокойно... Пусть снятся тебе ласковые сны! Я здесь!.. Всегда с тобой! Всегда с любовью! Твой Сергей!..

На белом снегу четкий строй морских пехотинцев.

И звучат над пространством слова воинской присяги:

— Я, гражданин Советского Союза!..

И как память детства, как память доблести и славы — крупно портрет Цезаря Куникова... Ольшанского... других героев, которые своими подвигами воспели честь и славу морской пехоты.

Как память — вечный огонь павшим за Родину.

Портрет отца.

Матери.

И крупно — лицо Никитина.

— Я, гражданин Советского Союза...

...Потом вдоль рядов пронесли боевое знамя.

Весна. Плывет лед по реке.
Весна. Возвращаются птицы.
Весна. Набухают почки на деревьях.
Весна. Дети кричат громко и весело.
Весна. Трубач играет Весну.
Весна. Конец хоккейного сезона.

Хоккей. Сражаются «ледовые бойцы».

— Шай-бу!— тоскуют болельщики.— Шай-бу!.. Шай-бу!

Волнуется комментатор Николай Озеров.

— Идут последние минуты. Очень... Очень упорная игра... Опасное положение у наших ворот... Бросок!.. Вратарь отбивает. Еще бросок!.. Гол?!.. Это совсем излишне. Идут последние минуты, а нам нужна победа, победа!.. Что ж, в хоккее бывает всякое...

И снова на площадке развертывается борьба.

— Игорь Лапин подхватывает шайбу, проходит вперед, отдает, получает обратно... Врывается в зону... против него применяют силовой прием... Что ж, в хоккее это разрешено правилами... Лапин встает... Надо встать и продолжить игру: это хоккей, а в хоккей играют смелые люди... Свисток. Вбрасывание. Смена составов.

Лапин едет медленно, согнувшись и опираясь на клюшку. У него мокрое от пота лицо.

— Вбрасывание. Шайба у наших хоккеистов. Теряют ее. Очень сегодня нервная игра, очень напряженная, что ж, в хоккее это бывает, должно быть.

Кричат трибуны.

Неумолимо скачет стрелка секундомера на световом табло.

Тренер прошелся вдоль борта. Он был, как всегда, сердит. Потом он чуть склонился в сторону Лапина, и губы его задвигались.

Игорь молча слушал.

На экране телевизора было видно, как он продолжает тяжело дышать.

Тренер замолчал, и Игорь устало кивнул головой.

Еще очередная смена, и Игорь вместе с другими полез через борт.

Вбрасывание в зоне противника. От нашей команды — Лапин.

Ждали напряженно свистка. И шайбу. Соперник не выдержал, ударил клюшкой о лед, сделал небольшой круг, чтобы успокоиться.

Игорь посмотрел на него, слегка усмехнулся.

— Вбрасывание!..

Игорь выиграл. Отыграл. Бросок. Вратарь отбил. Снова бросок. Мимо.

Пас.

Еще.

Игорь оттянул на себя защитника, выложил шайбу. Набрал скорость. Получил шайбу обратно. Вошел в зону, демонстрируя неповторимый дриблинг. Прошел одного... Другого... Вышел один на один.

Вратарь весь собрался.

Обманное движение... бросок... гол!!

— А-а-а-аа!

Игорь Лапин, новая восходящая звезда советского и международного хоккея, торжественно и победоносно поднимает над головой клюшку. На него наваливаются игроки его команды, и он скрывается под их дружескими объятиями.

— Ла-пин! Ла-пин! Ла-пин!— кричат трибуны.

— Мо-лод-цы! Мо-лод-цы! Мо-лод-цы!

И снова, как ураган, как смерч, рвется к воротам противника Игорь Лапин. Бросок... Гол!..

— А-а-а!— встают трибуны в едином душевном порыве.

— А-а-а! несется из всех окон города.

И на экране телевизора Игорь с поднятой над головой клюшкой, смотрит на нас, смотрит. Тут же на него обрушиваются дружеские объятия «ледовой дружины». Он выкарабкивается, убегает и снова поднимает клюшку! И снова вопросительно смотрит с экрана.

Мать и дочь сидят у телевизора.

— Посмотри, что делает,— качает головой потрясенная мать.— Ох, измучил тех, чужих, бросает им, бросает... Увидели б родители.

И снова повторяется предыдущий проход в рапиде, и он прекрасен, как всякий подлинный миг подлинной жизни. И опять экран телевизора взрывается от ликующих криков.

А Игорь едет от чужих ворот, подняв над головой клюшку, там, далеко, и смотрит сюда и ждет ответа.

— Ну, улыбнись ему, Татьяна, улыбнись! Замучился... вишь, как смотрит?!

— Какой он славный,— улыбнулась Таня.

И Игорь, словно увидел ее улыбку, сразу расцвел и засиял.

— Увидели б отец и мать, какой он,— мать

достала платок,— дети, дети, как вы достаетесь!

— Мо-лод-цы! Мо-лод-цы!— кричат трибуны.— Мо-лод-цы!

И вот победа. И выстраиваются усталые хоккеисты.

И звучит наш гимн.

И поднимается наш флаг.

И зрители этой зарубежной страны, которые так яростно болели против нашей команды, тоже поднимаются,— делать нечего,— и тоже слушают наш гимн и смотрят на наш гордый красный флаг!

И это — победа!

Стрельбище. Поле. Фанерные силуэты человеческих фигур. Пасмурный, серый день.

На огневой лежит за пулеметом Никитин. Стреляет, но безрезультатно.

Командир смотрит на него, оглядывается на небо. Нет, луны нет. Солнца тоже нет. Все в порядке.

— Матрос Никитин, о чем задумались? Опять о ней?

Никитин встает. Лицо его индифферентно.

— Так точно, товарищ капитан второго ранга, о любимой.

— Эх, Никитин!

Командир лег за пулемет, дал длинную очередь. Одна фигура свалилась.

— Вот так, Никитин! О службе думай...

— Эх, товарищ капитан второго ранга...

— Я ведь тоже — был молодым... глаза какие, талия какая, прямо рюмочка! Эх, Никитин!— он вздохнул и задумался.

— Эх, товарищ капитан второго ранга! — Никитин тоже вздохнул и тоже задумался.

— Теперь два пацана.

— Жена ваша?

— Клава у меня. А ту — Надеждой звали... Эх, Никитин! — и опять вздохнул тяжело-тяжело.

А матрос Никитин отрицательно покачал головой и еще сказал:

— Нет, товарищ капитан второго ранга.

— Что, нет?

— Нет!— и дал короткую очередь из пулемета, уложив сразу все мишени.

— Можешь,— сказал потрясенный командир,— можешь ведь, когда захочешь.

— Эх, товарищ капитан второго ранга, а как же «рюмочка»?

Капитан второго ранга вздрогнул, замер, погрузился, глаза его заволокло, но усилием воли он взял себя в руки, сказал хриплым голосом.

— Не трави меня, Никитин. Душу не мути. «Что?» То!..

— Виноват, товарищ капитан второго ранга, не рассчитал.

И он дал новую очередь по вновь возникшим мишеням и вновь уложил их разом.

Шторм на море, шторм. С грохотом разбиваются о берег волны. Сквозь мглу призывно мигают огни маяка.

Свободные от вахты матросы пишут письма. Альбатрос читает «лекцию», воспитывая, наставляя молодые умы.

Слева от него — аккордеонист тихо наигрывает что-то грустное и лирическое. Справа — Никитин, что-то мастерит.

— Женщина,— говорит старый морской волк,— для нее — все подвиги, все стихии и даже... преступления... это можно не писать... Что такое моряк без женщины?— спрашивает он.— Корабль без пристани, человек без рода-племени и флот без адмирала...

Никитин дергает какие-то веревочки на картонке. Это картинка: на берегу бурного моря стоит девушка, вылитая Таня, и машет платком уходящему бригу. На корме брига моряк, вылитый Никитин, приложил руку к бескозырке.

Никитин подергал веревочку, и девушка замахала платком, а моряк бескозыркой.

— Неплохо,— одобрил Альбатрос,— мужественно и печально, как в жизни,— и еще раз внимательно посмотрел на картинку.— Еще бы альбатроса сделать...— и он расправляет грудь, на которой, во всю ширь морской души, красуется альбатрос, верная птица, с чьим-то сердцем в клюве. — Альбатроса, птицу верности...— и, вздохнув еще раз своей мощной грудью, подвел итог:— Годится, принимаем!..

Он встал, прошелся. И глядя в вечность и в бесконечность, сказал:

— Любимая, ты знаешь, матросы не умеют плакать... Но без тебя его душа... как опустевший кубрик, где гуляют все ветры океана... и все шепчут только... Имя поставьте сами...

Напротив него сидели начинающие морские волки и аккуратно писали письмо под его диктовку.

Альбатрос ласково осмотрел свои грудь и плечи, своих русалок, свои якоря, погибшие корабли, свои клятвы и призывы.

— Оно лежит на дне души... как якорь в бездне океана... И нет, нет! Подчеркните! Нет такой цепи, которая могла б его поднять!..

И он снова вздохнул и осмотрел свои руки... в русалках и якорях.

Вой сирены ударил по окнам. Двери распахнулись.

— Баржу с продовольствием сорвало!

— Тревога!— гаркнул Альбатрос, на ходу выхватывая откуда-то из-за спины бушлат.— Тревога!

А Никитин уже в дверях.

Баржу бросало. Двумя ударами она смяла соседний катер, ударила другой. За ним — баржа с боеприпасами. От удара она загудела.

— Боеприпасы!— крикнул командир.— Все в укрытие! Назад!

От удара баржа могла взорваться.

Альбатрос промелькнул быстрой тенью, прыгнул на баржу, корма ее была закреплена, а над носом — смертельным кнутом метался оборванный трос. Альбатрос бежал к корме, он начал рубить трос, чтоб освободить баржу, а она, раскачиваясь, как молот, продолжала носом дробить и мять соседний катер.

Трос стегал налево и направо. От его ударов стонало железо. А Альбатрос рубил и рубил, будто не замечая опасности. Решали секунды.

Потом все увидели и услышали свист троса. Альбатрос упал.

И уже бежал Никитин.

— Никитин!— крикнул командир.

Но тот уже был на барже. И снова замелькал топор.

И вдруг баржа подпрыгнула на волне и стремительно ушла, исчезла, растворилась среди штормовой мглы.

— Никитин,— сказал командир,— Никитин...

Злой ветер ударил грудью в окно.

Таня вскрикнула во сне. Проснулась. Села.

За окном тревожно играла труба.

Вбежала мать.

— Что случилось, дочка?

— Мама! Как страшно! Кто-то постучал в окно, позвал меня по имени... Я видела, как кто-то заглянул... лицо... его лицо.

— Совсем сдурела,— мать подходит к окну,— кто может заглянуть? Ну, птица пролетела, воробей... Рассвет какой чудной, тяжелый. Трубач зачем-то бродит, тоску наводит тоже. Эй, Трубач! Хватит, уходи! Придумал моду —людей пугать... Тоска какая!.. И сердце колет... К погоде, что ли?!

Трубач медленно идет по городу. Печально звучит его труба. В отдельных окнах зажигаются огни. Это на вахте стоят матери, вглядываются в рассвет и слушают трубу. Они безмолвны.

Мать Влюбленного Юноши стоит, прислонившись к стеклу.

Вбегают сыновья.

— Мама? Что с вами? Почему не спите?

— Не спится, дети, матери...

— И Трубач так жалобно играет,— младший сын смотрит в окно.— Что с ним?

По улице медленно бредет Трубач.

Где-то за стеной дома, заглушая трубу, слышится плач женщины.

Июнь. Теплынь. Пух тополей плывет по улицам.

Экзамены сданы, и впереди — каникулы. Лето. Хорошо. Но почему, почему... так плохо.

Над безбрежными океанскими просторами летят поисковые самолеты.

Ищут корабли.

Вертолеты.

И вот на скалистом берегу, выброшенные

штормом, обломки баржи со знакомым номером.

Вертолет пошел на снижение.

С криком и гамом, комариной кучей поднялись птицы.

Гневно задрав морду, закричали котики, ударяя лапами о камни и падая со скал в воду.

Первым спустился командир..

Они осмотрели обломки. Никого. Только волны мирно плещутся у ног.

Осмотрели берег. Никого. Вокруг океан. Птицы над головой в хороводе, и поисковый гидросамолет ходит кругами, и безбрежный, бесконечный великий океан.

Собрались у обломков.

— Никого, товарищ капитан второго ранга.

Командир вытащил револьвер, тяжелой рукой снял фуражку. За ним — остальные. Подняли стволы. И в сторону восходящего восточного солнца, в сторону океана, такого сейчас мирного и тихого, прозвучал последний прощальный салют.

И еще громче, еще пронзительнее, еще печальнее закричали чайки.

Медленно сползает флаг в траурном салюте.

Стучит пишущая машинка.

— Уважаемая Катерина Ивановна,— диктует командир.

— Тук-тук-тук,— стучит машинка.

— Пишут вам командир и товарищи вашего сына — старшины Никитина Сергея Александровича...

А товарищи выполняют последний долг перед погибшим. Они собирают «личные вещи». И лучшие бескозырки, лучшие ремни, лучшие тельники команды складывают в две аккуратные стопки...

— Ваш сын и наш товарищ погиб на боевом посту, выполняя воинский долг...

Тяжелый медленный звон. Все останавливается, замирает. И остановившееся, застывшее, окаменевшее лицо матери.

Почему так печально играет Трубач?

Почему так хмуры и неподвижны лица людей и обнажены их головы?

Почему матери хватают детей и уносят их поспешно?

Почему хозяйки закрывают окна?

Почему, опустив голову и пряча глаза, идет через двор Старый Почтальон?

Ноги его заплетаются, и сумка его тяжела, и люди, мимо которых он проходит, вскидывают голову, и опускают глаза, и каменеют в ожидании.

Он пересек двор и вошел в дом, где жил Влюбленный Юноша, и поднялся по лестнице, и нажал звонок, и он зазвонил — закричал громко-громко.

Дверь открылась. На пороге стояла мать Юноши. На ее печальном лице застыли большие глаза. Они стали еще неподвижнее.

— Что скажешь, старый человек?— спросила она тихо.

— О, мать,— сказал старик, опустив голову.

Он снял свою старую почтовую фуражку со своей старой седой головы и протянул ей страшное письмо. И мать взяла это письмо и вскрикнула тихо, только губами, и вскинула голову, чтобы слезы сами не выкатились из глаз.

Но люди, которые стояли во дворе, услышали ее тихий крик, и они дрогнули и опустили глаза, будто они сами были виновны в этом.

А Старый Почтальон пошатнулся и побрел обратно. И ноги его заплетались еще сильней.

Мать вошла в дом, и два ее сына с тревогой и ожиданием посмотрели в ее глаза.

Она молчала. И они молчали тоже.

Мать подошла к шкафу и открыла его. Она достала черный платок и покрыла им свою голову. И ее дети, ее сыновья вздрогнули, и глаза их стали такими же большими и застывшими, как у нее.

Она достала черную шаль и завесила зеркало.

И тогда младший сын ее закричал.

— Что ты делаешь, мама?— закричал ее младший.— Что ты делаешь?!

Она обернулась к ним, она обняла их за плечи. Она прижала их к себе, их, своих детей, и почувствовала, какие они теплые и живые, ее дети.

— Дети,— сказала она и погладила их мягкие головы,— дети... Мальчики мои, послушайте, что скажет ваша мать...

И они замерли.

— Ваш брат, мой сын,— сказала она, и голос ее дрогнул и зазвенел,— выполнил свой долг...

И тогда напрягся и вытянулся под ее рукой ее второй сын, и заплакал, обхватив ее руками, ее младший.

Она посмотрела на мужа и на своего старшего сына. Оба смотрели на нее с фотографии, оба были в военной форме, оба были похожи, как братья. Оба улыбались ей, и тот, который был ей мужем, и тот, который был ей сыном. И тот, от кого она родила троих сыновей, и тот, которого ждала девушка по имени Таня.

И она погладила младшего по голове, вытерла его мокрые щеки и сказала: «Мой мальчик, ты уже большой, ты взрослый, ты не должен плакать, потому что смерть за Родину — это жизнь!»

А девушка по имени Таня бежала через двор и не могла понять и поверить.

Она заглядывала в лица людей, но люди отводили глаза, и лица их были печальны и скорбны.

Она остановилась перед Трубачом и смотрела на него и слушала, как он играет.

— Трубач,— зашептала она.— Трубач, ведь ты любил его? Трубач, что ты играешь, почему?!

Но Трубач не ответил, лишь труба его пела и плакала.

И она вбежала в дом.

По лестнице...

Толкнула дверь и... увидела...

Увидела черную, проклятую шаль на зеркале...

Увидела стол, и за столом сидели неподвижно трое, мать и ее дети, и все — в черном.

И увидела его, своего возлюбленного. Он улыбался ей с фотографии такой знакомой, такой родной улыбкой. И была черная, траурная лента.

— Нет,— закричала она,— нет!

И она прошла еще несколько шагов. Еще тянулась рукой туда, к его улыбке.

— Почему?— закричала она.— Почему?

Все померкло!

Тьма.

Пропало лето. Начались дожди.

Одни дожди. Идут и идут.

Больше ничего нет за окном, дождь и дождь.

А девушка — вся высохла, все выплакала.

Сидит с неподвижным взглядом, а слезы — катят и катят.

И мать перед ней, тоже вся высохшая.

— Ну, доченька, поешь,— и хлеб сует и молоко подставляет,— и молочка попей... Ну, что же делать... не воротишь...

А у нее закрываются глаза, и падают слезы на хлеб, падают.

— Хоть бы порыдала,— говорит мать,— освободилась...

И смотрит на Игоря. Он тоже здесь сидит, весь почернел, переживает.

— Вот как вы нам достаетесь,— говорит мать и вздыхает.— Что малые и что большие.

А девушка смотрит в окно и закрывает глаза, и слезы катятся и катятся.

И осень за дождями, тут как тут, вот она.

Листья опадают. Деревьям неловко и неуютно, и они прячутся друг за друга.

Птицы собираются в стаи и договариваются.

— Пора,— кричат они на своем птичьем языке,— пора!

И они машут крыльями. И отталкиваются от земли. И летят.

Все выше и выше.

А охотники стреляют по ним из кустов.

И птицы кричат от боли и от тоски и падают на землю.

А матери их плачут и летят дальше.

А птицам снится их последний сон, их весеннее детство, и они разбиваются грудью о землю.

А охотники пьют водку и показывают птиц, и хвастаются друг перед другом и перед женщинами.

А женщины улыбаются и смеются, и глаза их многое обещают.

А у девушки уже нет слез, нет сил. Все выплакала, и голова на шее повисла, качается.

— Молодая, еще и жизнь не начата,— матушка ворчит и мнет тесто на доске, праздники скоро, Октябрьские, надо подготовиться, по-человечески, как у людей,— меня бы постыдилась: растила, думала, порадуюсь на старости, отдохну... как же!— И она сердито ударяет тестом по доске.— Дождешься!.. Рыб хоть покорми.

Девушка покорно идет к аквариуму, берет корм, размпнает его на ладони.

— Посмотри, сколько парней вокруг.

— Мама,— говорит девушка усталым, тихим голосом,— вы хотите, чтоб я умерла?

— Туда же... Еще не начинала!— и стучит тестом, стучит.— Нам вспомнить, сколько пережили, и зарыдать... Что станет? Терпи. Любила? Помни и гордись, а живым — жить! Слезами не поможешь.

Она бьет тесто, переворачивает, снова бьет. И бьет, бьет.

И зима, слава богу, пришла за осенью, как положено.

Речка застыла, и ребятишки на коньках катаются. И музыка играет, чтоб было весело.

Снег деревья укутал. Волки в лесу воют: холодно и есть охота.

Дым из трубы идет, прямо в небо. Мороз, значит, и никакого ветра.

Новый год прошел. Елки жгут. Детям — забава, скачут вокруг костра, а взрослые — курят и о жизни размышляют и смотрят на огонь.

Вечер за окном. Ветер стучится.

Девушка держит хлеб и молоко. И она откусывает хлеб и пьет молоко.

— Не видела... Не сделала... Не знаешь... Не начинала... Круг еще не совершила... Куда тебе против природы лезть? Ты — дерево не старое, а молодое, и умирать — твой грех... И мой, что дочь такую воспитала.

А девушка слушает, и пьет молоко и откусывает хлеб.

А матушка ворчит и что-то штопает.

— С таким-то молодым-то телом в могилу?.. Вон, как соски надулись. Ты женщиной стань.. матерью... его роди... вскорми своею грудью... вылижи... ночи не поспи и на ноги поставь... и научи, чтоб человеком был, чтоб не было стыда... Тогда ты мать, тогда ты женщина, тогда ты человек. Вот выполни свое, свой круг, тогда и отправляйся, — куда захочешь, господи прости нас и помилуй!.. А сейчас — ни-ни, а то вот выдеру... Игорь, бедный парень... нашел, чего искать.

Матушка ворчит и штопает, а девушка слушает и пьет молоко и ест хлеб.

Зима отступает, мартом, теплом запахло.

Встретились две матери, увидели друг друга и спрятали, отложили свою горечь, не так были воспитаны.

Остановились. Улыбнулись.

— Здравствуй, мать.

— Здравствуй, мать.

— Теплеет,— сказала мать, у которой был сын.

— Да, весна скоро,— сказала мать, у которой была дочь,

Посмотрели друг другу в глаза и почувствовали, что нет, не выдержат даже их материнские нервы. Кивнули друг другу судорожно. И разошлись.

Март на дворе, весна, значит, наступает.

А время идет. Время бежит. За месяцем — месяц.

Новые дома настроили. Вон — сколько! Светлые и белые. Целые кварталы.

А старые ломают, чтоб не мешали, не занимали лишнего места. Бьют по ним чугунным шаром, разбивают вдребезги, только пыль столбом. Они еще цепляются, они еще вздрагивают под ударами и показывают прохожим свои раздетые интимные стены, куски обоев, забытые ненужные вещи. Дети радуются, а взрослые молчат и смотрят, а потом уходят заботы у взрослых.

Снова мы чемпионами стали. Снова лучшие в мире!

Медленно и гордо поднимается наш флаг, и звучит наш гимн.

Усталые и счастливые стоят наши хоккеисты, и среди них герой чемпионата Игорь Лапин.

Пианино покупают. Одно вынесли. Другое. Третье... А четвертое, как вынесли из мага-

зина, сразу сели и сыграли на нем и сфотографировались на память. Грузчики было отошли деликатно, чтоб не мешать, но их обратно позвали, и они застыли по сторонам, выпятив груди.

Была Таня, Танюша, Танечка. Была, да вся вышла, слезами изошла. Нет теперь Танечки, есть Татьяна Дмитриевна.

Не засмеется, только улыбнется.

Красивая, вежливая, сдержанная.

Работница, умница, взрослый надежный человек.

Библиотека. Читальный зал. Близок вечер, и уже зажгли настольные лампы.

Таня стоит на выдаче.

— Ваш заказ,— говорит она и кладет стопку книг и журналов.— Пожалуйста.

— Спасибо,— говорит читатель.

Таня еще раз кивает, она продолжает раскладывать формуляры.

Читатель долго просматривает полученные книги, все время поглядывая на девушку.

Таня чувствует его взгляд. Поднимает голову. Улыбается вопросительно.

— Танечка,— говорит читатель, облокачиваясь о барьер.— А что вы делаете в свободное время?

Он улыбается ей. Обаятельно. Просто. Располагающе. В рамках. Взрослый мужчина и взрослая женщина.

— Может, поедем куда-нибудь?— ложится он грудью на барьер и шутит.— А то погода не располагает к труду. У меня машина,— добавляет он просто.

Таня долго смотрит на него. Улыбается. Улыбка ее неподвижна. Она рассматривает его.

— Что с вами?— говорит она тихим и заботливым голосом.— Вам плохо?.. Неприятности?.. Возьмите себя в руки!

Читатель улыбается еще шире, пожимает плечами, пытается отшутиться, он воспитанный человек и знает и умеет, как себя вести.

— Танечка,— говорит он ласково,— я же не хотел вас обидеть. Я вижу, вы грустите. Хотел помочь. Извините, бога ради...

И после его извинительной речи, после его смущенной улыбки хочется осудить Татьяну Дмитриевну за излишнюю сухость, если бы не его глаза, плохие, липкие глаза.

...Вечерняя смена пришла — Томочка, самая экстравагантная женщина в библиотеке. Заплаканная пришла. Расстроенная. Села за шкафом, чтоб не видно было из зала, достала зеркальце, стала приводить себя в порядок.

— Что случилось?

— Ой, не трогай,— отмахнулась Томочка, и сама тут же все рассказала.— Хотела отпроситься, не отпускают...— И она вновь расстроилась.— А он билеты достал. Он мне в жизни не простит...

— А ты сказала, что на работе?

— Ой... Конечно, сказала. Но он такой принципиальный... Ты не знаешь... У тебя все просто... Возьмет, кого-нибудь другого позовет...

— Но он же тебя любит...

— Любит... Любит. Потому все может сделать. Почему мне так не везет? Почему?..

Пудрится Томочка, а слезы бегут, никак она себя в порядок привести не может, горе у нее.

Татьяна Дмитриевна посмотрела на нее, погладила, как малую, хотя Тамара лет на десять старше ее, успокоила:

— Ничего, все уладится...

— Ой, ничего ты не понимаешь.

И опять покатились девичьи слезы.

Таня подняла трубку телефонную, набрала номер.

— Нина Михайловна, добрый вечер. Разрешите, я за Белову останусь... Да, личная просьба... Спасибо... Всего доброго...

Тома смотрела на нее с надеждой.

— Отпустила?

— Да,— Таня улыбнулась.

— Ой, Таньк, я тебе так благодарна, ты меня так выручила,— и заспешила.— Ты мне свою сумочку дашь на вечер?

— Возьми.

Тома успокоилась. Преобразилась. Быстро привела себя в порядок. Уложила сумочку. Поцеловала Таню в щеку.

— Спасибо, Танюша. До завтра.

— До свидания.

Опять осталась Таня одна. А тут Игорь пришел.

— Здравствуй.

— Здравствуй.

Игорь постоял молча, чтоб не мешать, поулыбался.

— Сколько книг.

— Игорь, извини,— сказала Таня.— Я не смогу, я остаюсь на вторую.

Игорь очень огорчился, но улыбнулся:

— Что ж делать. Кто-нибудь заболел?

— Личное. Ты прости меня, Игорь, но я не могла отказать.

— Ну, что ты,— сказал он.— Что ты? То, что ты делаешь, всегда правильно.

Таня улыбнулась:

— Ты очень добрый, Игорь.

Игорь упрямо качнул головой, опустил глаза.

— Нет,— сказал он твердо.— Я не добрый.

— Добрый.

— Нет,— повторил Игорь упрямо и поднял глаза.— Я люблю тебя, Таня. Я люблю тебя всю жизнь. Я буду ждать тебя... Сколько ты скажешь. Я буду ждать всегда!.. Всю жизнь!..

Весна. Птицы машут крыльями. Летят. Возвращаются.

А охотники чистят ружья.

Охотники собираются и обсуждают.

Охотники надевают болотные сапоги.

И собаки скулят от желания и стучат лапами по паркету.

Столы ставят. Белыми скатертями накрывают. Вино достают. Кур жарят. Хлопочут женщины. Свадьба.

И под лепными сводами торжественного зала звучит возвышенно и просто, как истинная судьба:

— Объявляю вас мужем и женой!

Музыка зазвучала.

Молодых окружили. Цветы, поцелуи. Радость. Старается фотограф. Шампанское разливают. Поздравляют.

Молодые — Таня и Игорь. Они счастливы, красивы, молоды.

Едут по улицам, машина за машиной, все в цветах, целая кавалькада.

Прохожие останавливаются, улыбаются, радуются. Новое счастье поехало.

А в большом банкетном зале большого ресторана уже накрыты столы: сияют белизной скатерти, тускло светится серебро, сверкает хрусталь, томится среди льда шампанское, «потеет» водка — все готово.

Официанты, строгие и торжественные, как английские дворецкие, все в черно-белом, ходят вокруг стола неслышными шагами, убирая пылинки, видимые только их профессиональному взору.

Метрдотель распахнул двери.

Там, в соседней комнате, ждали гости. Очень много белых платьев, много черных костюмов, много цветов, много вспышек фотоламп.

А к ресторану подкатывали машины. Гости прибывали.

Вот и сам приехал, великий тренер. Вошел в зал ожидания, скупо улыбнулся всем.

Пожал руку невесте. Потрепал жениха по щеке. Нагнул тяжелый загривок и поцеловал руку матери невесты.

Сам приехал, значит, можно начинать. Заиграла музыка. Распахнулись двери в банкетный зал. Тренер взял под руку мать невесты, и вслед за молодыми они вступили в зал.

...Крик. Шум. Радость. Свадьба.

И уже сидят за столом, и седой, крупный, красивый человек, с пышными жестами и широкой речью, говорит тост.

— Друзья!.. Пришел наш час. Поднимем все бокалы и выпьем все до дна: за этот дом, за счастье в этом доме, за новую семью!.. За украшение этого стола — за розу белую, пусть она всегда цветет и радует наш глаз, за невесту!..

Смех. Аплодисменты.

— За прекрасный тополь, за жениха, чтоб был всегда высок!.. За молодых! За их счастливый путь! За их дорогу! До дна!

Все встают. Пьют.

Тамада поднимает пустой бокал над головой.

— За счастье в этом доме!— и разбивает.

За ним все остальные.

— За счастье!

Три официанта приносят подносы с новыми бокалами, разливают вино, убирают осколки.

Общий шум.

...Снова поднимается Тамада.

— Когда есть солнце — есть тепло, есть хлеб, вино, которое мы пьем, есть жизнь!.. За солнце в этом мире! За доброту его, за бескорыстность!.. Кто может быть щедрей и бескорыстней солнца?.. Кто готов всю жизнь и каждодневно, по капле отдавать себя другим?.. Выпьем за начало жизни, за суть — за матерей!

Все дружно встают.

— За матерей, которые взрастили своей любовью, мужеством, терпеньем двух этих молодых людей, жениха с невестой!.. За руки матерей, за их сердца, за их великое уменье — творить добро!.. За Марью Николаевну! И за Тамару Федоровну... которой с нами нет, земля ей будет пухом!.. За них!..

Тамада легко для своего крупного полного тела становится на колено перед матерью невесты и целует ей руку.

Все аплодируют. Пьют. Пожилые женщины утирают слезы.

Застучали ножами. Заговорили. Забегали официанты.

...Тамада снова поднимается над столом.

— Друзья! Прошу поднять бокал за тех, кого здесь не хватает, кому обязаны мы всем — выпьем за отцов!

Все согласно и торжественно встают.

Дети с интересом наблюдают за взрослыми.

— За них, за воинов! Вечная им память! Пусть дети помнят их имена, а внуки —знают, чье имя они носят... За отцов!

Тихо и торжественно пьют.

Затишье. Только дети бегают вокруг стола, кричат и смеются.

— Что-то горько,— говорит Тамада,— пересолили, что ли?

Все оживляются.

— Горько!.. Горько!!..

Тамада поднимает руку к уху.

— Не слышно!

— Горько! Горько! Горько!

Тамада, обращаясь к молодым:

— Надо подсластить...

Таня с Игорем целуются...

Все смеются, аплодируют. Только Трубач спокоен и задумчив. Он ничего не ест, перед ним — чистая тарелка.

...Тамада поднимается за столом.

— Выпьем за тех, кто в море иль в пути, за близких наших новобрачных, за их друзей, товарищей, подруг! За них! И доброй им минуты!

Молча поднялся тренер. Сам.

Тамада обиженно скривил губы, но сделал знак, и все замолкли.

— Слово,— сказал Тамада,— отцу и наставнику нашего жениха, нашему уважаемому Александру Александровичу.

Долго аплодировали.

Тренер терпеливо подождал, он привык к славе и знал ей цену.

Он разжал в улыбке губы, которые никогда не улыбались, и показал стальные зубы, память о бурной юности, о начале отечественного хоккея, о первых ледовых боях с чехами.

— За вас, за молодежь! За ваше мужество, за смелость в жизни! И помните, что трусы в карты не играют!.. За смелость, что города берет! За верность!.. За Россию!

Все поднялись.

— За Россию!

— Пора и песню,— говорит Тамада и смотрит на Трубача.— Ну-ка, сыграй нам что-нибудь!

Трубач берет гитару, долго перебирает струны. Все ждут.

Неистов и упрям — гори, огонь, гори.
На смену декабрям приходят январи,
Нам все дано сполна — и радости, и смех,
Луна — для всех одна, весна — одна на всех...*

Все слушают внимательно. Вокруг Трубача собираются дети, стоят против него, смотрят в упор, как «дядя играет».

Тамада хмурится, песня ему не нравится.

Прожить бы так дотла, а там пускай ведут
За все мои дела — на самый страшный суд...
Пусть оправданья нет, но даже век спустя —
Семь бед — один ответ, Один ответ — пустяк...

* Текст песен Булата Окуджавы.

Тамада поднимается, подходит к Трубачу, кладет руку на струны.

— Стой, стой, ты перепутал,— ко всем с улыбкой,— он перепутал месяц.

Несколько неуверенных смешков.

— Что ты там поешь?— с улыбкой ко всему столу:— Уходят и приходят... Ничего не ясно!— тихо, одному Трубачу: — Ты где поешь? На свадьбе!— громко:— Спой чего-нибудь, чтоб сердце закипело и ноги заплясали... Ну-ка!..

Трубач опускает гитару.

— «Ну-ка»... Я пою, что знаю.

Тамада обворожительно улыбается, делая вид, что ничего не произошло. Кивает официанту.

— Он прав, налей ему,— наклоняется к Трубачу и указывает на стакан,— и выпей! И улыбнись! За чьим столом сидишь? За свадебным!— треплет его ладонью по щеке.

Трубач резко отводит его руку, опускает гитару.

— Ты спутал... Убери, я не домашняя собака.

Тамада, будто бы ничего не произошло, улыбаясь:

— А кто ты, кошка? Ха-ха...

Шутка не получается, лишь несколько неуверенных смешков.

— Я Трубач!

— Трубач, но без трубы... Забавный малый...— Наклоняясь к нему тихо:— Чей хлеб ешь?

— Свой.

— А ты что — пахарь?.. Что ты за человек? Сидишь в гостях, ешь, пьешь, а песни — для себя? Тебя зачем сюда позвали?

— Зачем?

— Петь!..— Тамада берет стакан и протягивает Трубачу. — Вот и пой, что говорят... Кто платит, тот танцует... Верно?

За столом воцаряется неловкое молчание.

Трубач выпускает из рук бокал. Бокал разбивается.

Тамада, слегка покосившись на пролитое вино, хладнокровно:

— Бывает. Еще один бокал!— наклоняется к Трубачу.— Смотри, мой друг, я шуток не терплю, на свадьбе все должны быть веселы, а если пришел сюда грустить, тебе здесь делать нечего... Здесь свадьба! Я люблю порядок. Выпей и успокойся...

Трубач поднимается из-за стола.

Поднимается мать невесты.

— Наш Уважаемый, не обижайте Трубача. Он всем нам мил и дорог. И близок... И больше, чем родной. А ты, Трубач, съешь хлеб и выпей, разве ты не с нами? Разве этот хлеб не твой?

Она подносит ему вино и хлеб.

— За счастье в этом доме!— Трубач выпивает вино и надкусывает хлеб.

— Спасибо, милый!— мать садится рядом.— Тебе всегда я благодарна, всегда, когда смеешься и когда ты плачешь. Когда — молчишь. Всегда.

Тамада:

— Налейте, всем.

Поднимается невеста:

— Наш Уважаемый, если разрешите.

— Пожалуйста, прошу.

— Трубач,— обращается невеста,— пожалуйства, спой нам свое, любимое! Мы вместе выросли, ты знаешь, как тебя мы любим.

— Правильно! Правильно!

— Просим! Просим!

Тамада молчит, хотя стихия за столом, непорядок.

Трубач перебирает струны.

Каких присяг я ни давал,
Какие б ни твердил слова,
Но есть одна присяга,
Кружится голова...

И все задумались.

...Приду я к женщине своей,
Всю жизнь к ногам ее сложу,
Но я присяги этой
Ни слова не скажу...

По лицу Старого Почтальона поползла слеза.

...Подстережет меня беда,
Не обойти свою беду,
Но я присягу эту
Не выдам и в бреду.

Задумался Тамада.

...И только кто-нибудь потом,
Случайно, как-нибудь в пути,
Слова присяги этой
Найдет в своей груди...

Трубач закончил. Молчали. Встал Тамада.

Подошел с бокалом к Трубачу, обернулся к столу.

— Я думал, здесь я самый старый, самый мудрый,— смеется своей шутке,— но я руковожу столом, чтоб было налито... А ты — сердцами. Будь великодушен, Трубач!

Трубач поднимается навстречу.

— За Трубача! За наши песни! Все тлен и суета, душа— нетленна! Земля — наш дом, мы гости в этом доме, приходим и уходим... Что после нас? Наши дети и память, которую оставим о себе... И песни! И пусть мы будем хорошими гостями! За гостей!

— За гостей!

— За Трубача!

— За песни!

Тамада хлопает в ладоши.

— А ну,— и он начинает танцевать.

Несмотря на крупное и полное тело, он танцует легко и красиво.

Музыканты встают. Разбирают инструменты. Усаживаются, устраиваются и, переглянувшись, грянули.

Танцует Тамада.

— А кто здесь самый молодой?

И вышла мать невесты. Поплыла с ним рядом.

Все хлопают в такт

Хлопает невеста.

Жених...

Тренер.

Оркестр старается.

А мать танцует, и улыбается, и смеется. И плывет... Плывет и улыбается всем: все хорошо, дочь замуж отдает, праздник, счастье.

...Потом уже танцевали все, а старые люди сидели за столом и пили чай и говорили про прожитое.

...Потом фотографировались.

Все вместе.

Отдельно с новобрачными.

С тренером.

С матерью невесты.

С тамадой.

С детьми.

С Трубачом.

И снова все вместе.

Свадьба.

...Потом за полночь разъезжались.

Провожали до дома.

Молодые поднялись наверх по лестнице. С ними только мать невесты. Мать забежала вперед, вытащила припрятанную тарелку, разбила о порог.

— На счастье!.. С богом, дети! Живите счастливо!

Жених поднял невесту на руки, наступил на тарелку и вошел в дом. Оглянулся.

— А вы?

— Я к себе,— улыбнулась мать грустно.— Спокойной ночи, дети! Мир вам!

И сама закрыла дверь за ними.

Он отнес ее в спальню.

— Милый мой,— сказала она,— желанный мой.

— Любимая моя.

Что-то ударило в окно, и стекла задрожали.

— Что это?

Он подошел к окну.

— Какая-то ночная птица, ослепла и разбилась, бедняжка... Луна какая!

— Не хочу луны. И никого. Тебя, мой милый!

— Любимая!

— Как хочу я быть счастливой!

— Я уже счастливый...

— Милый...

— Любимая...

Гости расходятся по ночным улицам.

Трубач, отстав и оглянувшись на дом, где погасли последние огни:

— Пусть будет в этом доме счастье и покой!.. Покой и счастье... Все спят,— смотрит на уснувшие дома.— Все успокоились... Окончена еще одна глава. Всем пожелаем доброго пути, тому, кто добр, и кто пока что — зол, но, может, станет человеком. Все образуется. Пускай поможет им надежда и любовь!..

(Окончание следует)

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Высокое звание»
Дилогия
Фильм второй —
«Ради жизни на земле», 10 ч.
Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид. Режиссер-постановщик Е. Карелов. Главный оператор А. Петрицкий. Главный художник Ф. Филиппов. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор И. Урванцев.
В главных ролях: Е. Матвеев, В. Малявина, Д. Франько, А. Джигарханян, Хорст Пройскер, Хельмут Шрайбер, Е. Буренков, В. Кашпур, А. Кочетков, Н. Лебедев, Ю. Леонидов, С. Морозов, А. Преснецов, Л. Русланова, Б. Токарев, А. Эйбоженко.

«Возврата нет»
(по одноименной повести А. Калинина), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Салтыков. Главный оператор Б. Брожовский. Главный художник В. Кислых. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Р. Берз.
В главных ролях: Н. Мордюкова, В. Дворжецкий, О. Прохорова, Н. Еременко, Т. Самойлова, Б. Кудрявцев, А. Баталов, Н. Меньшикова, В. Бекерис.

«Друзья мои»
(сборник художественных короткометражных фильмов), 8 ч.
«Старый учитель», 2 ч.
Автор сценария И. Зюзюкин. Режиссер-постановщик А. Пашовкин. Главный оператор Е. Гуслинский. Главный художник С. Ушаков. Звукооператор Л. Воскальчук.
В главных ролях: В. Никулин, М. Кислов, П. Винник, Л. Соколова.

«Тихоход», 2 ч.
Автор сценария В. Аграновский. Режиссер-постановщик В. Плоткин. Оператор-постановщик Ю. Авдеев. Художник С. Портной. Звукооператор И. Майоров.
В главных ролях: В. Иванов, Н. Русланова, Г. Юхтин, Г. Корольков, Н. Граббе, Л. Карауш, Е. Фетисенко, Д. Спиров.
«Татьяна — Борис», 2 ч.
Автор сценария В. Аграновский. Режиссер-постановщик А. Гордон. Операторы-постановщики А. Панасюк, Г. Цекавый. Художник-постановщик В. Филиппов. Звукооператор И. Стулова.
В главных ролях: Е. Антонова, А. Бобышев, Л. Куравлев.
«Чукотский марш», 2 ч.
Режиссер-постановщик Е. Гончаров. Оператор-постановщик Э. Гулидов. Художник-постановщик Е. Черняев. Звукооператор В. Шмелькин.
В главных ролях: А. Вертоградов, О. Чайка, Р. Симонов, И. Макарова, С. Крючкова, Н. Граббе, А. Леньков.
Художественный руководитель фильма А. Столпер. Композитор М. Миньков. Звукооператор В. Лагутина.

«Калина красная», 11 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Шукшин. Главный оператор А. Заболоцкий. Главный художник И. Новодережкин. Композитор П. Чекалов. Звукооператор В. Беляров.
В главных ролях: Л. Федосеева, В. Шукшин, И. Рыжов, М. Скворцова, А. Ванин, М. Виноградова, О. Быстрова, Ж. Прохоренко, Л. Дуров, А. Горбенко, Н. Граббе, Н. Погодин, Г. Бурков, Т. Гаврилова, А. Макаров, О. Корчиков.

«Неисправимый лгун», 8 ч.
Авторы сценария Я. Костюковский, М. Слободской.
Режиссер-постановщик В. Азаров. Главный оператор М. Дятлов. Главный художник С. Ушаков. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Е. Индлина.
В главных ролях: Г. Вицин, И. Макарова, Н. Прокопович, В. Этуш, Э. Пьеха, Э. Геллер, Н. Парфенов, И. Рыжов, Л. Барабанова, В. Березуцкая, Ю. Цоглин, В. Хмара, Л. Вадько, Г. Микеладзе, А. Дорохина, Р. Муратов, П. Игнатенко, А. Алекперов, Р. Байер, А. Маркин, И. Хизанишвили, Г. Лисициан.

«Океан»
(по мотивам одноименной пьесы А. Штейна), 9 ч.
Автор сценария А. Штейн. Режиссер-постановщик Ю. Вышинский. Главный оператор В. Николаев. Главный художник П. Киселев. Композитор А. Флярковский. Звукооператор Б. Зуев.
В главных ролях: Н. Олялин, Б. Гусаков, В. Речман, Н. Белохвостикова, Т. Самойлова, К. Лавров, Г. Жженов, А. Джигарханян, Г. Юхтин, В. Носик, Л. Поляков, Д. Миронова.

«Такие высокие горы», 8 ч.
Автор сценария В. Никиткина. Режиссер-постановщик Ю. Солнцева. Главный оператор Д. Фатхулин. Главный художник В. Филиппов. Композитор В. Овчинников. Звукооператор О. Буркова.
В главных ролях: С. Бондарчук, К. Смирнов, И. Скобцева, Н. Пеньков, В. Енютина, И. Короткова.

Киностудия «Мосфильм» (СССР) — «Продукционе Де Лаурентис» (Италия)

«Невероятные приключения итальянцев в России», 10 ч.
Авторы сценария Э. Брагинский, Ф. Кастеллано, Д. Пиполо, Э. Рязанов. Режиссер-постановщик Э. Рязанов. Главные операторы Г. Погани, М. Бицц. Главный художник М. Богданов. Композитор К. Рустикели. Звукооператор Ю. Михайлов.
В главных ролях: Андрей Миронов, Нинетто Даволи, Антонио Сантилли, Алигьеро Носкезе, Тано Чимароза, Луиджи Баллиста, Евгений Евстигнеев, Ольга Аросева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Москва—Кассиопея», 8 ч.
Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов.
Режиссер-постановщик Р. Викторов. Главный оператор А. Кириллов. Главный художник К. Загорский. Композитор В. Чернышов. Звукооператор В. Хлобынин.
В главных ролях: И. Смоктуновский, В. Меркурьев, Л. Дуров, Ю. Медведев, Н. Фатеева, П. Меркурьев, Миша Ершов, Саша Григорьев, Володя Савин, Володя Басов, Оля Битюкова, Надя Овчарова, Ира Попова.

«Однажды летом»
(сборник художественных короткометражных фильмов), 7 ч.
«Ты приходи к нам, приходи»
(по мотивам одноименной повести В. Голявкина), 3 ч.
Автор сценария А. Ахундова,

Режиссер-постановщик
Г. Васильев. Главный оператор
Л. Рагозин. Главный художник
В. Богомолов. Композитор
Б. Соколов. Звукооператор
Л. Дружинина.
В главных ролях: Гриша Крупин,
Слава Перов, М. Кононов,
Н. Горлов.

«Жених и невеста», 2 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев.
Режиссер-постановщик Б. Нащекин. Оператор-постановщик В. Окунев. Художник А. Вагичев.
Звукооператор А. Елисеев.
В главных ролях: Лена Плетнева, Алеша Дмитриев, Александр Кирилин, Марина Кравченко, Вася Агапов.

«Вечерний звон» (по рассказу Е. Носова «В чистом поле за проселком»), 2 ч.
Авторы сценария И. Ракша,
В. Саруханов. Режиссер-постановщик В. Саруханов.
Оператор-постановщик
В. Головченко.
Художник-постановщик
Н. Сендеров. Композитор
Э. Хагагортян. Звукооператор
А. Елисеев.
В главных ролях: И. Рыжов,
А. Чернов, Вадим Мадянов, Саша Ефимов, Нина Саруханова.

«Юнга Северного флота», 9 ч.
Авторы сценария В. Трунин,
Э. Тополь. Режиссер-постановщик
В. Роговой.
Операторы-постановщики
Д. Суренский, И. Клебанов.
Главный художник М. Фишгойт.
Композитор Р. Хозак.
Звукооператор Б. Корешков.
В главных ролях: А. Арлаускас,
М. Серажетдинов, И. Скляр,
В. Никулин, М. Самойлова,
В. Рыжаков, М. Кузнецов,
Б. Григорьев, В. Лановой,
Б. Гитин.

Киностудия «Ленфильм»

«Исполняющий обязанности», 9 ч.
Автор сценария А. Червинский.
Режиссер-постановщик
И. Поволоцкая. Главный оператор В. Федосов. Главный художник В. Юркевич.
Звукооператор Э. Казанская.
В главных ролях: В. Фокин,
Е. Прудникова, Н. Мартинсон,
Т. Пельтцер, И. Владимиров,
М. Козаков, А. Фрейндлих,
Е. Копелян, Л. Броневой,
Р. Быков.

«Царевич Проша», 9 ч.
Автор сценария М. Вольпин.
Режиссер-постановщик Н. Кошеверова. Главные операторы
В. Васильев, Э. Розовский.
Главный художник М. Азизян.
Композитор М. Вайнберг.
Звукооператор С. Шумячер.
В главных ролях: С. Мартынов,
В. Золотухин, Т. Шестакова, Е. Тиличеев, В. Носик, А. Вениаминов,
Т. Пельтцер, С. Филиппов,
А. Абрамов, Г. Вицин.

«Открытая книга»
(по одноименному роману
В. Каверина), 2-я серия —
«Призвание», 10 ч.
Авторы сценария В. Каверин,
Н. Рязанцева.
Режиссер-постановщик В. Фетин.
Главный оператор Е. Шапиро.
Главный художник С. Малкин.
Композитор В. Соловьев-Седой.
Звукооператор Г. Корховой.
В главных ролях: Л. Чурсина,
Л. Гурченко, А. Демьяненко,
Владислав Дворжецкий,
В. Стржельчик, Вацлав
Дворжецкий, Л. Дуров,
Э. Шашкова, Е. Копелян,
Л. Норейка, В. Камнев,
О. Ефремов, Г. Хованов,
Л. Ксенофонтова, М. Храбров,
К. Злобин.

«Соленый пес», 7 ч.
Автор сценария Ф. Кнорре.
Режиссер-постановщик
Н. Кошелев. Главный оператор
А. Гамбарян. Главный художник
Б. Бурмистров. Композитор
В. Успенский. Звукооператор
А. Зверева.
В главных ролях: В. Меньшов,
Т. Шестакова, Н. Лавров,
В. Паукште, Б. Аракелов, В. Перевалов, Н. Жилинская, Н. Кузьмин, Ю. Поволоцкий,
Т. Уржумова, И. Шибанов.

«Я служу на границе», 9 ч.
Авторы сценария А. Розен,
В. Меньшов.
Режиссер-постановщик Н. Бирман.
Главный оператор А. Чиров.
Главный художник Е. Гуков.
Композитор В. Баснер.
Звукооператор В. Хуторянский.
В главных ролях: Б. Брондуков,
Е. Карельских, Б. Щербаков,
Э. Шашкова, А. Аксенова, М. Кокшенов, А. Рудаков, А. Александров, Ю. Аксентий, И. Джапаридзе, А. Лаанеметс, А. Попов,
В. Родин, В. Лебедев.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«В бой идут одни «старики», 9 ч.
Авторы сценария Л. Быков,
Е. Оноприенко, А. Сацкий.
Режиссер-постановщик Л. Быков.
Главный оператор В. Войтенко.
Главный художник Г. Прокопец.
Композитор В. Шевченко.
Звукооператор Н. Авраменко.
В главных ролях: Л. Быков,
С. Подгорный, С. Иванов,
Р. Сагдуллаев, Е. Симонова,
О. Матешко, В. Талашко,
В. Мирошниченко, А. Смирнов,
А. Федоринский, В. Янтбелидзе,
А. Немченко, В. Пащенко.

«Дума о Ковпаке»
Фильм первый — **«Набат»**, 10 ч.
Авторы сценария И. Болгарин,
В. Смирнов. Режиссер-постановщик
Т. Левчук. Главный оператор
Э. Плучик. Главный художник
В. Агранов. Композитор
В. Губаренко. Звукооператор
А. Грузов.
В главных ролях: К. Степанков,
В. Белохвостик, М. Голубович,
В. Пивненко, М. Туриев,
М. Кокшенов, Л. Стилик,
П. Ластивка, А. Гай,
Ю. Прокопович, Ю. Демич,
А. Трощановский, Ю. Сатаров,
Н. Пишванов, Ю. Дубровин,
В. Заклунная, Валерий Алексеенко, Владимир Алексеенко,
Г. Карнович-Валуа,
В. Плотников, Н. Гвоздикова,
З. Капианидзе.

«Когда человек улыбнулся»
(по мотивам романа П. Лебеденко «Четвертый разворот»), 8 ч.
Авторы сценария В. Ивченко,
Ю. Пархоменко.
Режиссер-постановщик Б. Ивченко.
Главный оператор И. Беляков.
Главный художник В. Бескровный.
Композиторы И. Поклад,
В. Шевченко. Звукооператор
С. Сергиенко.
В главных ролях: З. Цахилова,
Б. Савченко, Г. Долгозвяга,
И. Миколайчук, Т. Колесников,
В. Расстальной, А. Барчук,
В. Маляревич, В. Талашко,
К. Степанков, Ф. Стригун,
Л. Халафова, В. Волков,
Г. Кобахидзе.

«Новоселье»
(«Хроника подольского села»,
по роману В. Бабляка «Жванчик»), 7 ч.
Автор сценария В. Говяда.
Режиссер-постановщик
В. Ильяшенко. Главный оператор
Ю. Гармаш.
Художники-постановщики
Ю. Муллер, Г. Павленко.
Композитор А. Билаш.
Звукооператор А. Ковтун.
В главных ролях: Т. Кротова,
И. Гаврилюк, Н. Гринько,
Л. Гнилова, А. Гашинский,
А. Гай, И. Шевчук, Б. Ступка,
В. Симчич.

Одесская киностудия

«Каждый день жизни», 8 ч.
Авторы сценария Т. Золоев,
Б. Лобков. Режиссер-постановщик

Т. Золоев. Главный оператор Е. Козинский. Главный художник В. Шинкевич. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор А. Нстребенко.
В главных ролях: В. Измайлов, Н. Мерзликин, В. Кашпур, Ю. Кузьменков, В. Гаврилов, В. Шакало, В. Волков, В. Жариков, И. Санпитер, С. Ляхницкий, Б. Иванов, Г. Дмитриев, З. Дехтярева.

«Про Витю, про Машу и морскую пехоту», 7 ч.
Автор сценария А. Усов. Режиссер-постановщик М. Пташук.
Главный оператор Ю. Клименко. Главный художник Ю. Горобец. Композитор В. Казенин. Звукооператор С. Соловьев.
В главных ролях: В. Светлицкий, О. Бобрович, И. Миколайчук, А. Абдулов, В. Раззаков, Г. Пипия, Г. Щебиволк, С. Франио, Ж. Близнюк, Э. Орлов, Д. Никологорский, Л. Костырева, И. Калиничева.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Зеленая волна», 2 ч.
Автор сценария В. Гажиу.
Режиссер-постановщик И. Скутелник. Главный оператор В. Чуря. Главный художник А. Матер. Композитор Е. Дога. Звукооператор И. Бойко.
В главных ролях: К. Константинов, Л. Шаева, Т. Грузин, Е. Тодорашке, К. Саканделидзе, М. Гаврилко, М. Музыка, Н. Чепрага, И. Стратан, Г. Пырля.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Сибирский дед», 9 ч.
Автор сценария С. Жгенти.
Режиссер-постановщик Г. Калатозишвили. Главный оператор Д. Схиртладзе. Главный художник М. Медников. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Гогичайшвили.
В главных ролях: Д. Абашидзе, Т. Колбасин, Г. Пирцхалава, У. Пуцитис, Б. Цуладзе, Ш. Габелая, Ж. Прохоренко, Ю. Назаров, Л. Дуров, А. Адоскин, О. Кипиани, А. Кадеишвили, Г. Юшко, Н. Пирвели, А. Иванов.

Киностудия «Таллинфильм»

«Родник в лесу»
(по роману В. Саар «Укуару»), 9 ч.
Автор сценария М. Траат.
Режиссер-постановщик Л. Лайус. Главный оператор Ю. Гаршнек. Главный художник Х. Клаар. Композитор А. Пярт. Звукооператор Х. Ляянеметс.
В главных ролях: Э. Кулль, Л. Ульфсак, В. Отсус, Ю. Ярвет, Х. Вийр, О. Лийганд, А. Барчас, М. Коост, А. Леппа.

Свердловская киностудия

«Алкины песни»
(по мотивам одноименного рассказа А. Иванова), 2 ч.
Авторы сценария Э. Бутин, В. Ермольев. Режиссер В. Ермольев. Оператор А. Аташян. Главный художник В. Поляков. Композитор М. Минков. Звукооператор Г. Ерыкалов.
В главных ролях: Наташа Беспалова, Л. Реутов, Т. Голубева, Н. Бадьев, Е. Максимова.

«Открытие», 9 ч.
Автор сценария Э. Тополь.
Режиссер-постановщик Б. Халзанов. Главный оператор И. Лукшин. Главный художник В. Расторгуев. Композитор В. Биберган. Звукооператор Л. Винокур.
В главных ролях: Д. Банионис, М. Кононов, Ж. Прохоренко, И. Печерникова, В. Соломин, В. Ивашов, Г. Карка.

Киностудия «Киргизфильм»

«Водопад», 8 ч.
Автор сценария Л. Дядюченко.
Режиссер-постановщик Ю. Борецкий. Главные операторы А. Ким, Н. Борбиев. Главный художник К. Жусупов. Композитор Б. Макеев. Звукооператор Ю. Шеин.
В главных ролях: М. Булгакова, А. Ашимов, А. Кыргызбаев, В. Жданов, Д. Сейдахматова.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Последний подвиг Камо», 9 ч.
Авторы сценария Г. Капралов, С. Туманов.
Режиссеры-постановщики С. Кеворков, Г. Мелик-Авакян. Главный оператор А. Явурян. Главный художник Г. Бабаян. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор К. Курдян.
В главных ролях: Г. Тонунц, А. Фалькович, И. Саввина, Г. Хажакян, Ю. Нерсесян, О. Ванян, С. Девоян, М. Симонян, В. Маренков, В. Белановский, В. Абрамян, Ю. Богинян.

Рижская киностудия

«Свет в конце тоннеля», 9 ч.
Авторы сценария С. Александров, В. Кузнецов.
Режиссер-постановщик А. Бренч. Главный оператор Г. Пилипсон. Главный художник Г. Балодис. Композитор И. Вигнер. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: М. Круминя, У. Пуцитис, А. Азо, Х. Лиепинь, В. Осенев, А. Белявский, У. Думпис, Ю. Лавиньш, Г. Малявкин.

Киностудия «Узбекфильм»

«Встречи и расставания», 9 ч.
Автор сценария О. Агишев при участии Э. Ишмухамедова.
Режиссер-постановщик Э. Ишмухамедов. Операторы-постановщики Г. Карюк, Ш. Махмудов. Художники-постановщики С. Бархин, С. Зиямухамедов. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Е. Шацкий.
В главных ролях: Ш. Бурханов, Б. Кыдыкеева, Г. Нигматуллин, Х. Умаров, С. Ходжаев, Л. Сарымсакова, С. Исаева, М. Рихтерова, Н. Рахимов, Н. Атауллаева, Н. Гринько, С. Плотников.

«Мой добрый человек»
(по мотивам рассказа У. Назарова «Дерзость»), 7 ч.
Автор сценария О. Агишев при участии Р. Батырова. Режиссер-постановщик Р. Батыров. Главный оператор А. Панн. Главный художник В. Добрин. Композитор Ф. Яновский. Звукооператор Э. Каюмов.
В главных ролях: Р. Сагдуллаев, Т. Шакирова, Я. Файзуллаев, Ш. Иргашев, Д. Хашимов, Т. Хакимов, Ш. Кабулов, А. Аннаклыджев, В. Цветков, Б. Халиков.

«Одна среди людей», 9 ч.
Авторы сценария М. Мелкумов, К. Ярматов. Режиссер-постановщик К. Ярматов.
Операторы-постановщики Т. Эфтимовский, М. Пенсон. Главный художник В. Синиченко. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев.
В главных ролях: С. Исаева, Б. Ананов, А. Алимова, А. Бурибаев, Т. Азизов, Б. Ватаев, Т. Ходжаев, В. Абдуллаев, А. Бакиров, Н. Рахимов.

«Поклонник»
(сборник художественных короткометражных фильмов), 7 ч.
«Испорченный праздник», 4 ч.
Авторы сценария В. Александров,

А. Хачатуров.
Режиссер-постановщик
А. Хачатуров. Главный оператор
Л. Травицкий. Главный художник
В. Добрин. Звукооператор
Х. Хайдалис.
В главных ролях: С. Тохтабаева,
В. Зубарев, Ф. Аминов,
Ф. Ходмаева, Р. Аминова.

«Поклонник» (по мотивам рассказа У. Хашимова «Любовь»), 3 ч.
Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, А. Адебашьян.
Режиссер-постановщик А. Хамраев.
Оператор-постановщик
А. Антипенко.
Художник-постановщик В. Добрин.
Композитор Ф. Яновский.
Звукооператор Э. Каюмов.
В главных ролях: Д. Камбарова,
А. Саидов, М. Абзалов, Ташбай-ота Ниязов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Маленький пень воз опрокидывает», 2 ч.
Автор сценария А. Томин. Режиссер-постановщик Б. Арабов.
Главный оператор Н. Азимов.
Главный художник А. Касымов.
Композитор С. Хамраев. Звукооператор Б. Арабов.
В. главных ролях: В. Головянц,
Р. Хашимов, С. Алиева,
А. Бурханов, Б. Раджабов,
М. Махмадиев, Г. Джалилова,
М. Тахири.

«Фитиль» № 137
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«З а п а д н я»
(«Союзмультфильм»). Автор сценария В. Васильев.
Режиссер Б. Дежкин. Оператор С. Кащеева. Художник В. Соболев.
«О д н о н о г а я л о ш а д ь»
(«Центрнаучфильм»).
Авторы сценария В. Лучанинов, С. Смагин. Режиссер-оператор Д. Федоровский. Текст А. Курляндского.
«Н о в о г о д н и й с ю р п р и з»
(киностудия им. М. Горького).
Автор сценария Н. Богословский.
Режиссер К. Альперова. Оператор А. Чардынин. Художник Л. Безсмертнова. В ролях:
Б. Белоусов, М. Зимин, С. Морозов, Н. Трисветова.
«П р о в е р ь т е в а ш и ч а с ы» (ЦСДФ). Автор сценария Б. Брайкин. Оператор И. Осипов.
Главный режиссер журнала
А. Столбов. Главный редактор
С. Михалков. Звукооператор
И. Любченко.

«Фитиль» № 138
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«В с е н е т о!» (ЦСДФ). Автор сценария, режиссер и оператор Ю. Егоров.
«У к а н а в ы» («Мосфильм»).
Авторы сценария А. Давидович, В. Котенко. Режиссер Б. Яшин.
Оператор В. Листопадов. Художник Б. Чеботарев. В ролях:
А. Денисова, В. Дорофеев,
Н. Парфенов.
«Х л е б н о е д е л о» (по материалам Комитета народного контроля, ЦСДФ).
Автор сценария Ю. Рихтер.
Режиссер-оператор Е. Федяев.
Главный режиссер журнала
А. Столбов. Главный редактор
С. Михалков. Звукооператор
И. Любченко.

«Фитиль» № 139
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«М е р т в ы й ч а с» («Мосфильм»).
Авторы сценария С. Бодров, Ю. Мартынов. Режиссер В. Кольцов. Оператор С. Вронский.
Художник-постановщик
Б. Чеботарев. Редактор В. Панков.
Звукооператор И. Любченко.
В роли Л. Куравлев.
«Т р у д н ы й в о п р о с» (ЦСДФ).
Автор сценария И. Лукьянов.
Режиссер К. Широнин. Художник Т. Гит. Звукооператор И. Смирнов.
«Т р е з в ы й п о д х о д»
(«Мосфильм»). Автор сценария М. Жванецкий. Режиссер
Г. Данелия. Оператор
С. Вронский. Художник
Б. Чеботарев. В ролях: Е. Леонов, Л. Стоянова. Главный режиссер журнала
А. Столбов. Главный редактор
С. Михалков. Звукооператор
И. Любченко.

Комедийный альманах «Сделано в «Фитиле», 3 ч.
Над альманахом работали:
авторы А. Арканов, В. Викентьев, М. Гиндин, Г. Горин, Г. Рябкин, А. Столбов, А. Тараскин; артисты Р. Быков, Л. Дуров, Л. Коренева, И. Класс, Е. Леонов, Ю. Медведев, Н. Парфенов, И. Саввина, Г. Сергеев, А. Ширвиндт;
режиссеры Г. Данелия, Э. Климов, В. Котеночкин, Н. Михалков, В. Попов, А. Сахаров; операторы Л. Калашников, В. Ошеров, Е. Петров, Ю. Схиртладзе, В. Юсов, Н. Климова; художники Б. Корнеев, И. Новодережкин, И. Пластинкин, И. Шретер, В. Пекарь; композитор О. Фельцман; звукооператор И. Любченко.
Главный режиссер журнала
А. Столбов. Главный редактор
С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Волшебная бекеша» (по мотивам произведений Ференца Мора), 9 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария Марианна Семеш.
Режиссер Михай Семеш. Оператор Ференц Сечени. Художник Ласло Дуба. Композитор Золтан Енеи.
В ролях: Габор Сюч, Йожеф Бихари, Иштван Грубер, Мария Медгеши, Петер Хауманн, Имре Панграц, Адам Сиртеш.

«Спелые вишни», 8 ч.
Производство киностудии «ДЕФА» (ГДР).
Авторы сценария Манфред Рихтер, Хорст Зееман. Режиссер Хорст Зееман. Оператор Хельмут Бегман. Художник Ганс Поппе. Композитор Клаус Хуго.
В ролях: Гюнтер Симон, Хельга Раумер, Траудель Куликовски, Мартин Треттау, Арно Вишневский, Эберхард Эше, Фред Дельмаре, Гюнтер Вольф, Вернер Лирк, Клаудиа Поппе, Маргарита Володина, Виктор Колпаков, Вилли Шраде.

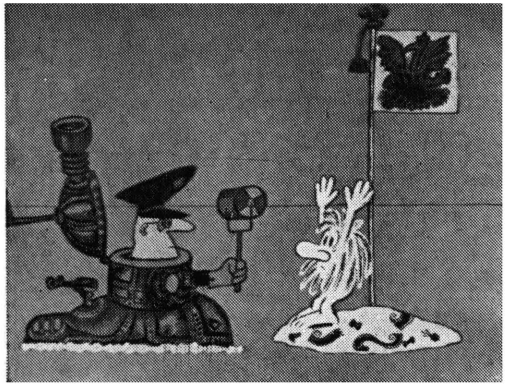
«Юлиана» («Юля, Юлечка, Юлиана»), 10 ч.
Производство Студии телевидения (ГДР).
Авторы сценария Хартвиг Штробель, Ульрих Тайн. Режиссер Ульрих Тайн. Оператор Хартвиг Штробель. Художник Герберт Михель. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
В ролях: Рената Гайслер, Юрген Ротер, Ганс-Петер Райнеке, Эльвира Греки, Дороте Майснер.

«Жемчужина в короне», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Вектор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Казимеж Куц. Оператор Станислав Лот. Художник Болеслав Камыковский. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Люция Ковалик, Ольгерд Лукашевич, Ян Энглерт, Франтишек Печка, Ежи Цнота, Мариан Опаня.

«Свадебное танго», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Ион Биешу, Джео Саизеску. Режиссер Джео Саизеску. Оператор Джордже Корня. Художник Виржил Мойсе. Композитор Темистокле Попа.
В ролях: Диметриу Рэдулеску, Себастьян Папаяни, Иона Булкэ, Стэлла Попеску, Мариела Петреску, Виолета Андрей, Василика Тастаман, Драга Олтяну, Маргарета Краусс Сильвестрини.

Международные награды — советскому фильму

Советский фильм «Остров» (режиссер Ф. Хитрук) удостоен Большого приза по разделу короткометражных картин на XXVII Международном кинофестивале в Канне и Главной премии фестиваля—«Золотого дракона» на XI Международном кинофестивале короткометражных фильмов в Кракове.



9 1974

В разделе «Современность и экран» печатается статья М. Власова «Герой, которого требует время».

Статьи и воспоминания о творчестве выдающегося советского режиссера и сценариста А. П. Довженко в связи с 80-летием со дня рождения;

рецензии В. Кудина, Н. Савицкого, В. Демина и Э. Араб-Оглы на новые фильмы—«Набат», «Возврата нет», «Возле этих окон» и «Это беспокойное студенчество»;

интервью с авторами и актерами фильма «Блокада» (по роману А. Чаковского);

статья К. Славина, посвященная творчеству молодых документалистов П. Когана и П. Мостового;

статья генерального директора Объединения «Румыния-фильм» Марина Станчу и беседа критика Мирчи Александреску с режиссером Серджиу Николаеску о румынском кино на современном этапе;

статья Р. Соболева «Апокалипсис по Стэнли Кубрику»;

рецензия Т. Балашовой на фильм «Бомаск» (Франция);

в номере завершается публикация сценария Е. Григорьева «Романс о влюбленных»

и другие материалы

Индекс 70402